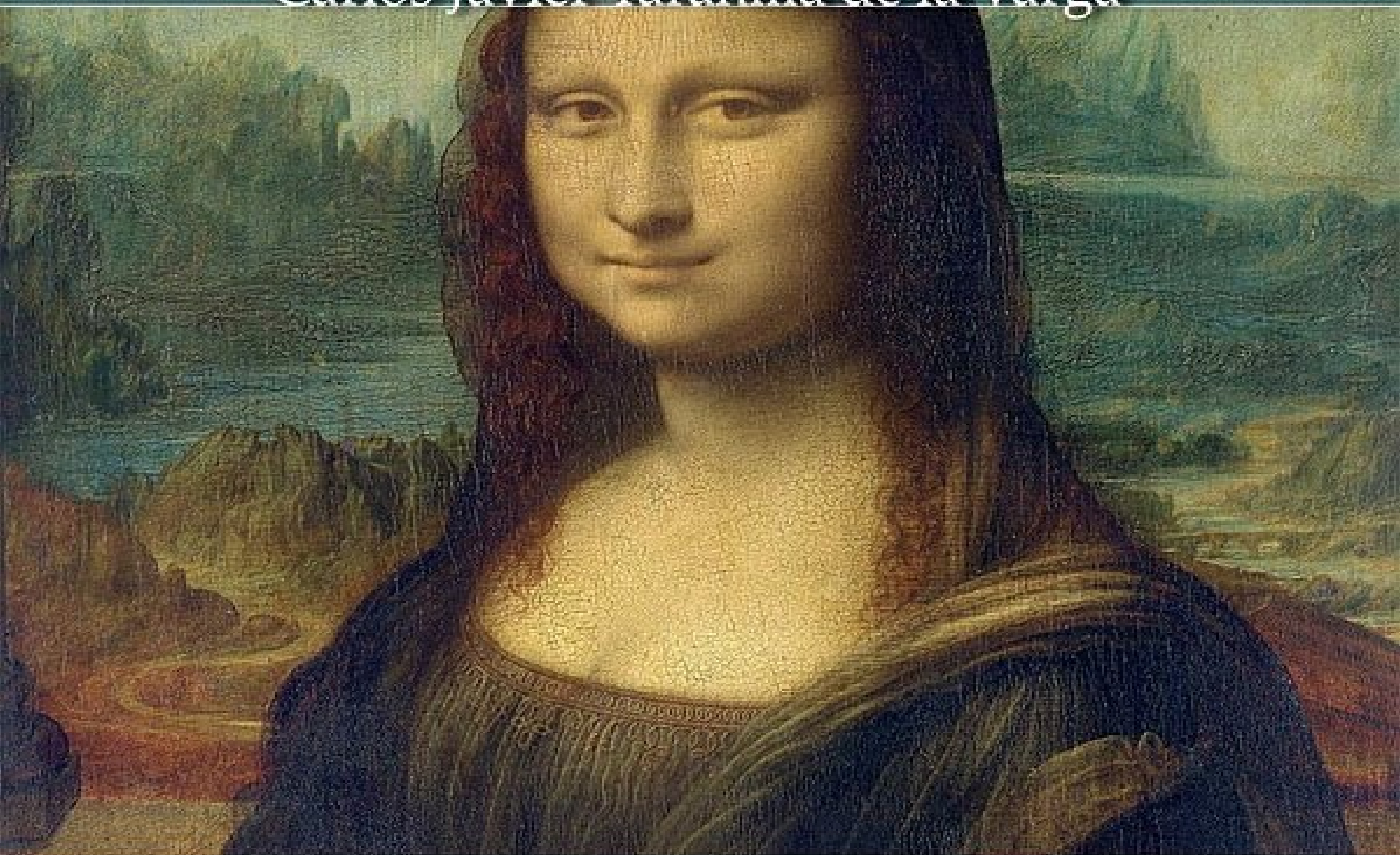
BREVE HISTORIA del...

RENACIMIENTO

Carlos Javier Taranilla de la Varga



Un gran viaje desde el quattrocento de la Florencia de los Medici y la época dorada del *cinquecento,* con genios como Leonardo, Miguel Ángel o Rafael hasta su propagación por toda Europa y su florecimiento en España en el siglo XVI con la poesía mística, la picaresca, el plateresco o El Greco

nowtilus
saber

BREVE HISTORIA DEL RENACIMIENTO

Breve historia del Renacimiento

Carlos Javier Taranilla



Colección: Breve Historia
www.brevehistoria.com

Título: *Breve historia del Renacimiento*
Autor: © Carlos Javier Taranilla

Copyright de la presente edición: © 2017 Ediciones Nowtilus, S.L.
Doña Juana I de Castilla, 44, 3º C, 28027 Madrid
www.nowtilus.com

Elaboración de textos: Santos Rodríguez

Diseño y realización de cubierta: Universo Cultura y Ocio

ISBN edición digital: 978-84-9967-903-7
Fecha de edición: noviembre 2017

Depósito legal: M-27959-2017

Al recuerdo de mi madre,
sol de oro que renace cada día

Índice

Prólogo

Hay vocablos de los que emana una especial fascinación. Uno de ellos es sin duda Renacimiento.

Si nacimiento vale por alumbramiento, renacimiento debe de valer por realumbramiento. Y no hubo de experimentarse otra cosa en Europa, tras el oscurantismo de la Edad Media. Pero alumbrar equivale también a iluminar, alumbramiento a iluminación, y ese fue, centurias más tarde, el lema más activo de la Ilustración, no en vano a su siglo se lo denominó «de las Luces». ¡Luz, luz!, reclamaban los espíritus más inquietos. Una luz espiritual, pero no destinada al alma, de la que ya habían tenido bastante durante la Edad Media, sino al cuerpo, cuyo rector es la mente, el intelecto. Para ello se sirvieron de un instrumento decisivo: la imprenta, un regalo de los renacentistas, inventada por Gutenberg hacia el 1440. De modo que en el siglo XVIII, consolidado y extendido su uso, esa luz vino a concretarse en la escritura, en la difusión de obras que se dirigían directamente al pensamiento.

En los siglos que van del XIV al XVI es acaso posible que, con el invento todavía muy reciente, el énfasis transformador se viese compelido a actuar con preferencia sobre el arte y no sobre el pensamiento. Es entonces cuando se produce un cambio que, teniendo muy poco de milagro, tiene mucho de prodigio: esa paulatina transfiguración de los iconos religiosos en el reflejo de hombres y mujeres de carne y hueso. Y es así como el hombre empieza a ser de nuevo la medida de todas las cosas, algo que había sido enunciado por Pitágoras nada menos que en el siglo V antes de Cristo.

A mi juicio, acierta el autor de esta Breve Historia —breve pero enjundiosa— al comenzar su texto con los descubrimientos geográficos. ¿Cómo humanizar nuestra visión del mundo sin conocerlo? Y son precisamente los descubrimientos promovidos por las coronas portuguesa y española los que posibilitan decisivamente esa nueva mirada, mediante hazañas de hombres semejantes —cuando no superiores— a los héroes de Homero.

El texto, sin necesidad de énfasis, pone de relieve el enorme protagonismo ibérico en esos siglos determinantes para el ser de Europa y del mundo. España y Portugal o, dicho con mejor justicia, Portugal y España, muestran al hombre el planeta en el que viven, lo recorren, descubren tierras inexploradas, continentes ignorados, eliminan ideas mostrencas y revolucionan el arte de la navegación. Ya no hay mitológicos dragones ni abismos al final de las aguas oceánicas, el mundo es una esfera, la misma que Eratóstenes había medido con la ayuda de un palo bajo el sol en el siglo III antes de Cristo. Un grupo de marinos españoles a bordo de la nao Victoria, capitaneada primero por Magallanes y, tras su muerte en medio del viaje, por Juan Sebastián Elcano, comprobaron empíricamente aquella verdad. La Edad Media quedaba definitivamente atrás.

El autor dosifica los datos de manera que, sirviendo al conocimiento, transpiran amenidad. El lector agradecerá conocer, o recordar, que las celebérrimas tres carabelas con las que se arribó por primera vez a América, la Pinta, la Niña y la Santa María, tomaron su nombre de sus armadores

Pinto y Niño, mientras que la última, llamada Marigalante (propiedad del cartógrafo cántabro Juan de la Cosa) fue rebautizada en honor de la Virgen María. Y le gustará saber que un tipo de construcción, que unía el uso residencial con la explotación agrícola, creado en Italia por Andrea di Pedro, apodado Palladio, está en el origen de las mansiones del sur de los Estados Unidos, tan familiares por las películas americanas. O que el Capitolio de Washington, la catedral de Saint Paul de Londres, Les Invalides de París y San Pedro del Vaticano se inspiraron en el *duomo* de Santa María del Fiori, lo que los italianos llaman *il cupolone*, la genial obra de Filippo Brunelleschi. Y podrá también satisfacer alguna pequeña curiosidad, como esa que vincula el adjetivo cabrón, de uso tan frecuente entre españoles, con un pirata gaditano, Pedro Fernández Cabrón, cuyo apellido empezó a usarse como insulto ante las atrocidades de que gustaba.

Hay en el libro una acertada sumisión a lo que promete el título, una breve historia, pero la brevedad no suele limitar la inteligencia. Estas páginas recogen con estructura de diccionario, a veces, no solo el detalle significativo, sino —lo que es muy importante— la visión de conjunto, la que nace del criterio esclarecido y bien fundamentado. El lector no encontrará en él reivindicaciones chovinistas, por más que en el texto tenga acogida una narración poco frecuente en cualquier historia sobre el mismo asunto. Basta recordar aquella colección sobre historia universal publicada por el famoso científico y escritor norteamericano, Isaac Asimov, en la que ni siquiera anotaba en sus muchas páginas la existencia de un Siglo de Oro español, esa edad cimera de nuestras letras que comienza y madura precisamente en este período.

El protagonismo de España en el Renacimiento es muy grande en las artes y en las letras; es decisivo en lo geográfico y en lo militar; de modo que si todavía hoy permanece apartado de los textos que se escriben en otras latitudes, esto debe achacarse a la inercia enormemente hostil de una propaganda política nacida en aquellas naciones que por entonces empezaron a constituirse como tales contra la supremacía del Imperio español.

Queda claro, pues, que no es posible confundir brevedad con simpleza. En mis manuales de bachillerato se consideraba la llegada del Renacimiento como un especie de gran nube que, engordada por las élites huidas de la Constatinopla recién conquistada por el turco, descargaba de súbito una lluvia fértil sobre las ciudades y campos de Italia, desde donde se propagaría por todo Occidente. Hoy la historiografía tiende a ver en los sucesos un fluir más sosegado en el que son raros los abruptos cambios de curso. Por eso, sin menoscabar la importancia de la caída de Constantinopla, hay quien ha llevado su vista dos o tres siglos atrás en la vida del propio Occidente, lo que —preciso es reconocerlo— queda apuntado en este libro.

No obstante, y como colofón a este breve espacio en el que estoy de mero invitado, me atrevo a solicitar a nuestro autor que siga deleitándonos con nuevas publicaciones, adentrándose en esa senda temporal hasta el relato de los antecedentes más remotos de lo que aquí se estudia y que tanto atañen a España. Me refiero sobre todo a la España musulmana, no suficientemente atendida desde ámbitos europeos, en la que se produjo una admirable y fecunda superposición de culturas entre Oriente y Occidente. No en vano la Bética fue una de las provincias más y mejor romanizadas del imperio de los césares. Su legado más visible ha quedado fijado en la piedra de sus monumentos, pero también en la ciencia y en el pensamiento que iluminaron a la Europa más oscura, siglos antes de los sucesos, objeto principal de esta breve historia. Una mirada que llevada hacia los más modestos reinos cristianos españoles de entonces podría encontrar, junto a ese arte gótico, menospreciado por el

Vasari constructor del palacio Uffizi, la grata sorpresa de unos monumentos jurídicos y unas formas de gobierno sumamente originales, que hicieron realidad el dicho medieval «la ciudad hace al hombre libre», algo no solo exagerado, sino inexacto más allá de los Pirineos, pero verdad a este lado, donde los súbditos del entonces reino de León se esforzaron por hacerlo posible incluso extramuros de sus ciudades.

Juan Pedro Aparicio

Introducción. El Renacimiento en el origen del mundo moderno

Aunque parece haber sido el artista y teórico italiano Giorgio Vasari el primero en utilizar el término *rinascità* en su célebre obra de 1550 *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* , además de figurar la expresión «Roma rinata» en Maquiavelo o la voz «renacer» en Melanchton, se afirma que fue el francés Jules Michelet en el tomo séptimo de su *Historia de Francia*, titulado *La Renaissance* (1855), quien, al utilizar el término Renacimiento, lo definió como un «descubrimiento» del mundo y del hombre tras la Edad Media.

El concepto fue fijado por el historiador suizo, profesor en la Universidad de Basilea, Jacob Burckhardt (1818-1897), en su obra *La civilización del Renacimiento en Italia* (1860), para designar el movimiento cultural, artístico y literario que tuvo lugar en Europa, circunscribiéndolo a Italia pero no con el concepto de un estilo o período cultural más de la historia de la humanidad, sino como si se hubiese tratado de una nueva organización social y política, aún más, un grado de civilización que, por tanto, implicaba una ruptura con el Medievo, lo cual nunca se produjo porque existió continuidad de un período a otro, como se observa en el transcurso del siglo XV.

Cronológicamente, su inicio, duración y delimitación variaron según los diversos Estados, mediatizados, como dice Valeriano Bozal, por las respectivas tradiciones.

Se diferencian dos grandes fases: siglo XV y siglo XVI. En la primera se da el caso particular de Italia con respecto a Europa, que consiste en un regreso al mundo grecorromano mientras el resto del continente, a pesar de sus bases humanísticas, no se plantea el retorno a la Antigüedad y desarrolla una cultura gótica avanzada, reflejando la decadencia del mundo medieval. En este sentido, se puede establecer una clara diferenciación entre humanismo nórdico, que plantea una fase terminal de la Edad Media, y en arte un gótico tardío, y humanismo clásico, que propugna la vuelta a las fuentes grecolatinas y en arte se corresponde con el gusto hacia el clasicismo.

En el siglo XVI se desarrollan ya en Italia el pleno clasicismo y el manierismo, mientras en el resto de Europa se produce una asimilación tardía e imperfecta de las corrientes artísticas italianas, que se superponen a las culturas goticistas.

El origen del Renacimiento, por tanto, se encuentra en el país transalpino, donde se manifestaron dos grandes períodos: *quattrocento* (1400-1499) o primer Renacimiento y *cinquecento* (1500-1599) o segundo Renacimiento, pero ya desde el *trecento* (1300-1399) e incluso desde el *duecento* (1200-1299) se puede hablar de prerrenacimiento y protorrenacimiento al producirse el ocaso de los tiempos góticos durante el que se conoce como «otoño de la Edad Media». Así puede verse en Dante Alighieri (1265-1321), Petrarca (1304-1374) y Giovanni Boccaccio (1313-1375), considerados como los precursores del Renacimiento por su interés en el conocimiento de los escritores clásicos.

De hecho, Petrarca fue el primero en proponer un retorno a la Antigüedad, pero no como copia simple, sino como inspiración: la Edad Antigua fue una edad de oro que, en el mito del eterno retorno, debe ahora reiniciarse.

El movimiento renacentista se inicia en Florencia, desde donde se propaga velozmente por Italia para ir cruzando sus fronteras a lo largo del siglo XV y extenderse a otras naciones: Flandes, Países Bajos, Francia, Alemania, España, Portugal, aunque sin la fuerza que tuvo en su lugar de origen. Por ejemplo, en nuestra patria, no llegó a desarrollarse hasta el siglo XVI debido a la fuerte raigambre que mantenía el estilo gótico.

Culturalmente, uno de los rasgos básicos que caracterizan al Renacimiento, además del interés por hacer renacer la cultura grecolatina, es el antropocentrismo, que supone la revalorización del hombre y, por ello, de la naturaleza, de lo cual se derivan contenidos formales en el campo de la plástica, como el estudio de la anatomía humana y el arte del retrato, en el que predomina el tipo de medio cuerpo de perfil, a causa de la importancia que adquiere el individuo; o la labra de sepulcros, debido al ansia de perduración de la vida y al deseo de narrar las glorias pasadas. Esta revalorización de la persona condujo al enaltecimiento del artista, el cual, como en la Grecia clásica, a pesar de que su trabajo era infravalorado por las clases nobles, paulatinamente comienza a ser considerado un creador más por su concepción mental de la obra que por la ejecución manual, artesana, de la misma.

La labor de los artistas no hubiera sido posible sin la colaboración de los mecenas, aristócratas ricos y poderosos que se vanagloriaban de patrocinar la creación intelectual a través de las grandes posibilidades económicas que les proporcionaban sus rentas patrimoniales y sus prósperos negocios en el boyante capitalismo mercantil.

El amor a la naturaleza se plasmó en el deseo de imitarla; para ello era necesario analizarla a fondo, estudiarla para representarla. Desde ese trabajo, apoyándose en los nuevos estudios sobre la perspectiva espacial, nació el dominio de la composición y el volumen tridimensional, así como la revalorización del fondo de la escena y, con él, del paisaje.

Filosóficamente, se planteó la cuestión de compaginar la Antigüedad clásica, en su paganismo, con el mundo cristiano. En el arte, se optó por tratar ambos mundos por igual. Así, en arquitectura, surgieron iglesias cristianas que presentaban elementos propios de los templos paganos, como cúpulas y frontones. En la escultura y en la pintura, al mismo tiempo que se buscaba la simetría, el equilibrio compositivo y las proporciones del cuerpo humano, se realizaron obras tanto de tema religioso como mitológico, dependiendo del cliente que hiciera los encargos: la Iglesia solicitará siempre obras de temática cristiana —además de retratos papales o cardenalicios— y la aristocracia, junto a la nueva burguesía comercial y financiera —presente, sobre todo, en el centro y norte de Europa—, encargará, además de temas profanos, obras mitológicas.

Resumiendo, el Renacimiento, en general, se caracterizó por una vuelta a las formas clásicas de la Antigüedad grecolatina y el abandono total del espíritu de la Edad Media y de sus cánones morales y artísticos. Desapareció el teocentrismo para ser sustituido por un antropocentrismo vitalista, favorecido por los cambios socioeconómicos, que implicaron la desaparición del feudalismo y la apertura de nuevos horizontes en el próspero capitalismo comercial que se estaba desarrollando cada vez con más ímpetu, al que contribuyó decididamente la apertura de nuevas rutas a partir de los grandes descubrimientos geográficos que, como vamos a ver a continuación, tuvieron lugar durante la trascendental decimoquinta centuria.

1

Hacia nuevos horizontes (siglo XV)

CAUSAS DE LOS DESCUBRIMIENTOS GEOGRÁFICOS ALLENDE LOS MARES

Hubo diversas causas y factores que contribuyeron a los trascendentales descubrimientos geográficos que tuvieron lugar a partir del siglo XV, los cuales sacarían a los europeos definitivamente de sus cortos límites, que solo habían traspasado algunos intrépidos, arriesgados viajeros, para conocer otras tierras más allá de los santos lugares, pues estos habían sido objeto de peregrinación ya desde los últimos tiempos de la Antigüedad. Entre ellos destacó, a fines del siglo XIII, el veneciano Marco Polo, que permaneció durante veinte años al servicio del emperador Kublai Kan (nieto de Gengis Kan) en la China conquistada por los mongoles a mediados de dicho siglo, y relató *a posteriori*, cuando estuvo prisionero en su tierra, todas las experiencias que había vivido y los adelantos que conoció en aquellas exóticas y lejanas tierras —la pólvora, la imprenta, el papel moneda— a través de su famoso libro *Los viajes de Marco Polo o Libro de las maravillas*.

Dos centurias más tarde, además de una motivación de tipo espiritual, como la pervivencia del espíritu medieval de cruzada contra los infieles o el de evangelización de los paganos, al igual que el afán de trabar contacto con legendarios personajes cristianos rodeados de infieles —el Preste Juan, probablemente el Negus o emperador de Etiopía, que era tenido por descendiente de Salomón, y Makeda, la reina de Saba—, se impone también, fundamentalmente, otra doble motivación: en primer lugar, la necesidad de buscar nuevas rutas comerciales unida al ansia por la obtención de oro y piedras preciosas; en segundo lugar, el deseo de lograr la fama a través de la aventura, en consonancia con el espíritu individualista característico de la cultura humanista y del Renacimiento. A todo ello, de modo complementario e indispensable, contribuyeron los avances técnicos que mejoraron ostensiblemente la navegación.

Respecto a la primera circunstancia, la conquista de Constantinopla por los turcos otomanos, en 1453, había dejado sellado el paso hacia Extremo Oriente de las caravanas que por la antigua Ruta de la Seda comerciaban con Europa —Génova, Venecia, Cataluña, Mallorca y Marsella, sobre todo— trayendo las ricas telas y los refinados productos de lujo (esencias, maderas preciosas, alcanfor, algodón, ruibarbo) desde China oriental. Recorrían el norte del país y se internaban en Asia Central

bordeando desiertos y cadenas montañosas, efectuando paradas en ciudades como Kasgar, Taskent y Samarkanda. Atravesaban Persia y el norte de Arabia y llegaban a los puertos del Mediterráneo oriental, como Alejandría, donde los mercaderes europeos adquirían sus productos, que en el viejo continente tenían una fuerte demanda entre las clases pudientes. Por ello, era necesario encontrar una ruta que, salvando el escollo de los musulmanes, permitiera continuar los intercambios comerciales, tanto de estos productos de lujo como de las codiciadas especias (pimienta, canela, clavo, nuez moscada, azafrán) procedentes de las islas conocidas con tal nombre (hoy Molucas, Célebes, Sumatra, Java, Borneo), condimentos que eran indispensables tanto en la farmacopea de la época como para el sazonamiento y conservación de las carnes.

A pesar del miedo a perderse en la mar una vez que se dejaba de otear la costa, así como de las leyendas que habían surgido sobre los tremendos peligros que aguardaban en el «océano Tenebroso» a quienes se adentraran en él —serpientes monstruosas, aguas hirvientes—, junto a la creencia de que, al final, aguardaba un abismo porque según se afirmaba vivimos en un planeta plano, pues plana es la línea que se observa en el horizonte, la convicción de algunos marinos como Cristóbal Colón de que la Tierra es redonda —ya lo había dicho Pitágoras cuando hizo observar que al alejarse un barco no se pierde de vista su velamen repentina sino paulatinamente, señal de que discurre por una superficie esférica— les llevó a buscar el contacto con las islas de las Especias navegando hacia el oeste.

Sin embargo, está claro que nada de esto hubiera podido llevarse a cabo sin los necesarios avances técnicos que se produjeron en el arte y la técnica de la navegación, como el timón axial, el desarrollo de las cartas «de marear» y los nuevos mapas de costas o portulanos —conocidos con este nombre porque las líneas dibujadas unían puertos—, que permitían reconocer el territorio desde el mar, así como el uso de un instrumental adecuado: la brújula, el cuadrante y el astrolabio.

La primera —indispensable para mantener el rumbo una vez que se pierde de vista la línea de costa— posee una aguja imantada que indica siempre el norte magnético y permite, por tanto, orientarse. Ya había sido introducida a partir del siglo XIII por los árabes, al igual que el astrolabio, perfeccionado en estas fechas; con él, los marinos podían conocer la latitud aproximada por la que navegaban a través de la altura del sol sobre el horizonte según las épocas del año, aplicando las tablas de declinación del astro rey —que ya se conocían en la Edad Media— una vez medido el ángulo que formaba el barco con nuestra estrella. El cuadrante, que se utilizaba para medir la altura de los astros según el ángulo formado por el horizonte y la mirada, es una placa metálica con forma de cuarto de círculo graduado, en uno de cuyos lados existen dos mirillas para dirigirlo hacia un astro; de su vértice cuelga una plomada que indica la dirección vertical.

En 1478 el judío español Abraham Zacuto, que ejerció la docencia en la Universidad de Salamanca, publicó su *Almanaque perpetuo*, con el que era posible calcular coordenadas geográficas como la longitud a través de las diferencias horarias.

A estos adelantos se unió la construcción de navíos más veloces que la coca y la galera, utilizadas hasta entonces para el tráfico comercial por el Mediterráneo. Estos barcos pesados no eran aptos para la navegación por las aguas tempestuosas y profundas del océano Atlántico.

Los portugueses —aunque el secreto de sus adelantos técnicos terminó durando lo que el humo— fueron los primeros que construyeron nuevos navíos: la nao y la carabela. La primera era un barco de velas cuadradas y tres mástiles: el mayor, en el centro, en cuya cima se situaba la cofa o canastilla

del vigía; el trinquete, a proa, que era muy elevada para hacer frente al oleaje del Atlántico; y el de mesana, a popa, donde se hallaba el timonel. La segunda, originalmente una embarcación de pesca, ahora perfeccionada y agrandada, aunque no llegó a alcanzar el tamaño de la nao, contaba con tres o cuatro palos (los citados anteriormente más el botalón) y combinaba velas cuadradas que le permitían tomar velocidad y velas triangulares (latinas) para facilitar las maniobras; cambiando la disposición de las mismas, aprovechaba el viento aunque no fuera favorable, si soplaba de costado, para navegar en zigzag en una dirección. Beneficiada además por su no excesivo tonelaje (entre cien y ciento cincuenta toneladas), la carabela contaba con la posibilidad de embarcar una tripulación de hasta treinta marineros. Estos barcos, frente a los navíos medievales, admitían mayor capacidad de carga, sobre todo en las bodegas, cuyo espacio se aprovechaba en su totalidad, puesto que no necesitaban remeros para impulsarse. Su perfeccionamiento técnico dará lugar al galeón, un navío de mayor tamaño pero más rápido, que enarbolaba tres o cuatro palos y velas de cruz.

LAS EXPLORACIONES PORTUGUESAS. UN GRAN PLANETA PARA UN PEQUEÑO PAÍS

Fueron los marinos portugueses los primeros en adentrarse en mar abierto navegando en dirección sur y bordeando las costas africanas en pos del ansiado punto que les permitiera doblar el continente para enlazar con las tierras asiáticas. A ello contribuyó el impulso dado a las exploraciones marítimas por el infante Enrique (1394-1460), que por ello mereció el apodo de el Navegante —acuñado por dos historiadores alemanes del siglo XIX—, no solo financiando las expediciones sino también a través de la formación de expertos marinos y cartógrafos para establecer las rutas por las que deberían adentrarse. Según tradición sin documentar, se instaló en Sagres (el Algarve, cerca del cabo San Vicente), donde fundó una escuela de navegación y un centro de estudios de astronomía.

Así mismo, también contribuyeron especialmente a las exploraciones, como ya hemos dicho, el interés por llegar a las que se conocían como islas de las Especias y la intención de adentrarse en el Sudán a la búsqueda de oro y marfil.

Con la ayuda de los nuevos avances técnicos antes descritos, a lo largo de todo el siglo XV los marinos lusos, tras ocupar Ceuta (1415), fueron llegando a la isla de Madeira (1418) y al archipiélago de las Azores (1431), desde donde, debido a la incertidumbre y el temor que producía el aún inexplorado océano que se extendía a poniente, tomaron rumbo sur, Atlántico abajo.

Alcanzaron así, traspasados el cabo Bojador y el cabo Verde (1444), las islas del mismo nombre y, posteriormente, el golfo de Guinea (1460), donde se adentraron a la caza y captura de esclavos negros, de los que fueron arrastrados más de un millar a Lisboa, lo que dio comienzo al tráfico de seres humanos, uno de los episodios más ignominiosos de la humanidad. Los portugueses se ampararon en una bula papal que hacía de África escenario para la conversión de sus habitantes al cristianismo, nada más alejado en la práctica de los principios de la doctrina, que hablan, como todos sabemos, del amor al prójimo, no de su cacería.

En tiempos del rey Juan II (1481-1495), tras llegar a la desembocadura del Congo (1484), cuando ya Diego Cao había superado la línea del Ecuador (1482), Bartolomé Díaz, después de soportar tremendas tempestades y jornadas indecibles en las que la tripulación acabó diezmada por el escorbuto, la sed y el hambre —que hacía codiciar el serrín, el cuero e incluso las ratas de a bordo

—, logró doblar en 1487 el cabo de las Tormentas, rebautizado como de la Buena Esperanza porque abría la ruta al océano Índico y, a través de él, a las buscadas tierras asiáticas.

Por fin, más de otros diez años después, en 1498, otro navegante portugués, Vasco de Gama, partiendo de Belem, consiguió, adentrándose en el Índico, llegar a Calicut (Calcuta), en la península del Indostán.



Torre de Belem, en Lisboa, obra de Francisco de Arruda, iniciada en 1515 en memoria del navegante Vasco de Gama, que llegó hasta Calcuta por la ruta del cabo de Buena Esperanza. Desde aquí se despedía a los navegantes con la esperanza de que su nombre, relacionado con el nacimiento de Jesús, trajera también el regreso de los marineros. Foto: Pablo Prieto Aparicio.

Pero el monarca luso, en su deseo de ampliar las rutas —una vez descubierta América—, ordenó al navegante Pedro Álvarez Cabral, que viajaba hacia la India, desviarse hacia el oeste a la altura de Cabo Verde. De esa manera, cruzó el Atlántico y arribó, en 1500, a una tierra que denominó Brasil, aunque para no entrar en conflicto con el reparto que se había acordado con Castilla en el Tratado de Tordesillas (1494), declaró que había sido arrastrado por una tempestad. Por tanto, si Colón no hubiera llegado a América, lo habrían hecho, ocho años más tarde, los portugueses.

Posteriormente, Cabral llegó a la India y regresó a Portugal con un rico cargamento de especias, lo que demostró la rentabilidad de esta ruta. Por ello, los portugueses establecieron factorías comerciales en puntos intermedios, como la isla de Madagascar, además de en el propio subcontinente hindú, como Goa, que tras su conquista (1510) por el virrey de Albuquerque fue la capital de las «Indias portuguesas». Desde ahí, al año siguiente, después de ocupar la península de Malaca, llegaron a las islas Célebes y a las Molucas, por fin las codiciadas tierras de las especias. En 1530 tocaron la costa china y fundaron la colonia de Macao, que enarboló bandera portuguesa hasta el 19 de diciembre del año 1999, fecha en la que fue devuelta a la soberanía china (con las lágrimas del presidente Jorge Sampaio).

De esta manera, se terminó abriendo la ruta comercial conocida como *Carrera da India*, que proporcionaría a Portugal durante gran parte del siglo XVI el monopolio del comercio de la seda y las especias con Europa, donde se vendían hasta cinco veces más baratas que las que traficaban los intermediarios turcos y árabes en Venecia, asestando así a esta república italiana un duro revés en su economía.

Una vez al año, por Pascua, partía de Lisboa una flotilla formada por cuatro o cinco naves que, tras bordear África, llegaba a Mozambique en el mes de junio. Aprovechando el monzón, arribaban al puerto de Goa tres o cuatro meses después. En diciembre, tras llenar las naves de especias y mercancías exóticas, adquiridas en moneda de oro y plata europea a los mercaderes hindúes, malayos y chinos, partían para su lugar de procedencia, Lisboa, al que llegaban casi dos años después de haberlo abandonado.

CASTILLA SE ABRE AL ATLÁNTICO: DE LAS LLANURAS SIN FIN A LA INMENSIDAD DEL OCÉANO

A lo largo del siglo XV los marinos del sudoeste de Andalucía habían venido manteniendo un intenso tráfico con el noroeste de África, tanto por intereses pesqueros como, especialmente, por el ansia de comerciar con el oro y los esclavos negros capturados en el interior del explotado continente que se conoce con ese mismo sobrenombre.

El sistema hereditario de Castilla, que dejaba toda la fortuna familiar en manos del hijo mayor (mayorazgo), creó una clase de segundones entre la alta nobleza que, próxima a finalizar la campaña de la Reconquista, buscaba fortuna en las exploraciones allende los mares. Uno de los puntos hacia el que se dirigieron fueron las islas Canarias, ya desde tiempos de Enrique III el Doliente (1379-1406), para concluir su conquista reinando los Reyes Católicos.

Fulgor y conquista de las islas Canarias

En 1402 el normando Jean de Bethencourt y su lugarteniente Gadifer de la Salle desembarcaron en Lanzarote con una expedición de cincuenta y tres hombres en busca de la orchilla, un colorante natural para el teñido de telas que era muy demandado. Tras cruentas luchas con el rey Guadarfía, lograron la conquista de la isla dos años después y la pusieron bajo la soberanía del rey de Castilla.

Un año más tarde conquistaron también Fuerteventura, la antigua Herbaria —llamada así por la vegetación que en otro tiempo cubrió su territorio—, después de imponerse a los dos reinos en los que se hallaba dividida la isla, cuya frontera divisoria, según relatan algunas crónicas, estaba formada por una muralla de piedra que se extendía de mar a mar. Uno de aquellos conquistadores fundó la ciudad que lleva su nombre: Betancuria, la «enjalbegada tumba […], donde la vida como acaba empieza», según el soneto que le dedicó don Miguel de Unamuno cuando anduvo desterrado por estos pagos.

Hacia esas fechas se produjo la conquista de las islas occidentales del archipiélago, La Gomera y El Hierro, obra de los mismos aventureros. En la primera, que ya el historiador romano Plinio el Viejo denominó Junonia Menor, en oposición a la Junonia Mayor o actual isla de La Palma, se sabe

antes de la arribada de los españoles, de varias expediciones portuguesas a fines del siglo XIV con el fin de capturar esclavos. Así mismo, en 1382, arrastrado por una tempestad, había llegado a esta isla el navegante gallego Fernando de Castro. En esa época, el territorio isleño se hallaba dividido en una serie de facciones o bandos de organización tribal: Agana, Ipalán, Mulagua y Orone. Sobre ellos ejercía cierto poder el caudillo guanche Amalahuige, que fue bautizado posteriormente con el nombre del citado marino de tierras galaicas.

Su incorporación a la Corona de Castilla, junto con la vecina isla de El Hierro, se produjo entre los años 1405 y 1420. Se sabe, ya con certeza, que el primer señorío de La Gomera tuvo como titular a Hernán Peraza el Viejo, quien se estableció con carácter permanente en el territorio isleño hacia 1442. En tiempos del gobernador Diego García de Herrera, los Reyes Católicos otorgaron a La Gomera el título de condado, pero el citado mandatario no hizo uso del mismo. A su muerte, Hernán Peraza el Joven, su sucesor, volvió a tomar el título de señor de La Gomera. Se tienen noticias de su tiranía, que dio lugar a sublevaciones indígenas en 1484, hasta el punto de que tuvo que acudir desde Gran Canaria Pedro de Vera, conquistador de la misma, con un par de naves para sofocar la rebelión. A continuación, se procedió a efectuar crueles represalias contra los sublevados que a punto estuvieron de exterminar a la población indígena de no haber mediado el arzobispo Frías. No obstante, pasados cuatro años, de nuevo los guanches, hartos de la conducta despótica del tirano Peraza, organizaron una conspiración atrayéndolo por medio de amores furtivos a la cueva de Aguajedum, conocida también como «cueva del conde», donde un dardo envenenado acabó con su vida. En tiempos de Guillén Peraza de Ayala, primer conde de La Gomera, se abrió una época de convivencia entre guanches y conquistadores.

Parecida fue, en el aspecto sanguinario, la conquista de El Hierro, la antigua Ecero ('Fuerte'), ya que la población acabó prácticamente exterminada y la isla hubo de repoblarse casi de manera exclusiva con castellanos, de donde procede su acento actual en el lenguaje, como se ha dicho, el lugar donde mejor se habla el castellano fuera de Castilla.

En 1477, ambas islas, junto con la vecina de La Palma, fueron retenidas en su poder por Diego García de Herrera, señor del archipiélago, mientras cedía las islas mayores a Castilla, aunque al cabo de poco tiempo retornaron todas a la soberanía de los Reyes Católicos.

Al año siguiente, Juan Rejón, hidalgo curtido en armas, futuro fundador de la ciudad de Las Palmas, desembarcó en Gran Canaria, poblada por más de cuarenta mil guanches, con seiscientos peones (soldados de infantería) y treinta jinetes. La superioridad de la caballería castellana frente a las armas primitivas de los guanches, que no habían salido de la Edad de Piedra, facilitó la conquista. Pero el carácter despótico del conquistador provocó la sublevación de sus huestes, aunque los Reyes Católicos le confirmaron en el mando y volvieron a enviarle a la isla, esta vez al frente de cuatrocientos nuevos soldados más el refuerzo del pirata gaditano Pedro Fernández Cabrón, cuyo apellido empezó a tomarse como insulto ante las maldades de que hacía gala; en cierta ocasión, emboscado en la caldera de Tirajana, sufrió una pedrada que le torció la boca y le dejó casi sin dientes.

Debido al concurso de estos personajes de cariz oscuro, los soberanos se decidieron a enviar al capitán Pedro de Vera, en 1480, con un nuevo contingente de ciento setenta hombres. En principio, no sufrió más que derrotas hasta que decidió atacar directamente al reyezuelo guanche Doramas en la zona de Arucas con el objeto de terminar con él para acobardar a sus huestes. Sin embargo, este, a

pesar de blandir espada de madera, logró abatir a los castellanos que le atacaban y, decidido, se lanzó contra el propio Vera, pero uno de sus hombres le alcanzó primero; moribundo, aún se revolvió contra su agresor hasta que el propio Vera le alanceó en el pecho. Dispersado su pueblo por el territorio, fue fácil para los conquistadores someter la isla.

A continuación se emprendió la conquista de la «isla Corazón» (así llamada por la forma de su silueta recortada sobre la mar), La Palma, antigua Benahoare, a cargo de Alonso Fernández de Lugo quien había tomado el mando tras la deposición de Vera por los exterminios cometidos en La Gomera. El 29 de septiembre de 1492 desembarcó en la playa de Tazacorte, donde levantó una pequeña fortificación y oyó la primera misa, como era costumbre al arrogarse la función evangelizadora. No obstante, no era esta la primera vez que se emprendía la conquista de Benahoare, puesto que en 1447 lo había intentado Guillén Peraza desde La Gomera, pero la expedición terminó en fracaso y perdió la vida el propio Peraza. Dividido el territorio isleño en varios reinos, fueron cayendo uno a uno sus príncipes: Bediesta de Galguen (caudillo de Garafía), Atogmatoma de Hiscaguan (que dominaba Tijarafe), Bentecayce de Tedote (antiguo nombre guanche de la actual capital, Santa Cruz de la Palma), Atabara de Tenagua (dueño de Puntallana), Bediesta de Adeyahamen (príncipe de Sauces) y Timaba de Tagaragre (señor de Barlovento). Pero el valiente caudillo Tanausú, que tenía sus dominios en la escarpada caldera de Taburiente, era imposible de reducir por las armas, por lo que Fernández de Lugo hubo de recurrir a una estratagema y le solicitó parlamentar en el lugar llamado la fuente del Pino, donde el príncipe guanche fue capturado a traición merced a la irrupción por sorpresa de las tropas castellanas, apostadas en el cercano desfiladero de Adamancansis. El orgullo del valiente Tanausú no le permitía presentarse cargado de cadenas ante otros soberanos, así que, cuando era llevado prisionero a presencia de los Reyes Católicos, se dejó morir de hambre y sed durante la travesía. La conquista de la isla finalizó el 3 de mayo de 1493. La capital, antigua Tedote, sita en la bahía de Timibúcar, recibió el nombre de Santa Cruz en recuerdo de la festividad de ese día.

La última isla incorporada a la Corona de Castilla fue Tenerife, doblegada en 1493 —dos años después del asentamiento de los castellanos en Melilla— por el mismo Fernández de Lugo tras una resistencia inesperada y la grave derrota sufrida en el barranco de Acentejo ante los guanches del jefe Bencomo, quienes causaron más de novecientas bajas a los españoles. Al final, la caballería castellana se impuso en el llano de Aguere, apoyada por más de seiscientos renegados, que cayeron por sorpresa sobre la retaguardia de los bravos indígenas. La Paz de los Realejos, en 1496, terminó con la contienda, si bien quedaron algunos grupos irreductibles en las cumbres hasta bien entrado el siglo XVI.

Un marino apátrida para una gesta histórica

Quizá no sea lo más correcto hablar de apátrida para referirse al descubridor de América, pero lo cierto es que por su cuna —como por la de Homero o la de Cervantes— contienden distintos lugares, al igual que por sus restos, que, como luego veremos, tampoco descansan en un lugar claro.

Lo cierto es que un tal Cristoforo Colombo, un marino de probable origen genovés, tras desembarcar en Moguer (Huelva), se personó un día de 1485 en el convento franciscano de La Rábida, procedente de Portugal, viudo y con su hijo Diego, nacido de su matrimonio con Felipa

Monis, con quien había convivido en la pequeña isla de Porto Santo, al noreste de Madeira. Allí había escuchado relatos de navegantes que hablaban de islas desconocidas en el interior del océano, e incluso de la posibilidad de llegar a las Indias navegando hacia el oeste.

Algunos documentos, en los que consta su sobredicho nombre original, sus supuestos progenitores (Domenico Colombo y Susana Fontanarossa), la fecha de su nacimiento y su patria chica (Savona Génova, 1451), así como otro donde el propio interesado se declara genovés —«della salí y en ella nací»—, le conceden un origen italiano, además de un escrito de Pedro de Ayala, embajador de los Reyes Católicos en Inglaterra, donde textualmente dice «otro genovés como Colón», a los que hay que añadir la afirmación de Hernando de Colón en su testamento: «hijo de Cristóbal Colón, genovés, primer Almirante que descubrió las Indias». También se expresan en este sentido las actas municipales genovesas en 1931 y 1932.

Sin embargo, han aparecido otras candidaturas en sentido diverso. Entre ellas, la catalana, basándose en el uso que Colón hace, en ocasiones, de su título y su apellido en esa lengua (*almirant, Colom*) y en el hecho de que no aparece prácticamente nunca escrito en lengua italiana. Para Salvador de Madariaga (*Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón*), el descubridor solo era genovés por su ascendencia judeoconversa —los Colom, judíos catalanes afincados en Génova —, razón por la cual no aclaró nunca su lugar de nacimiento y prefirió ocultar también sus orígenes familiares; con esta opinión coincide Juan Eslava Galán, aunque solo en cuanto a la ascendencia de su progenitora: «pero él era hijo y nieto de cristianos».



Casa-museo Colón en Valladolid, construida en 1968 reproduciendo una posada histórica del siglo XVI y el Palacio del Almirante en la isla de Santo Domingo, propiedad de Diego Colón, hijo del descubridor. Foto: Carlos Javier Taranilla

A pesar de otras hipótesis que le otorgan origen mallorquín, portugués y un largo etcétera sin mayor fundamento que el especulativo (Sevilla, Guadalajara, Plasencia, Vascongadas… Grecia, Inglaterra, Córcega, Noruega, Croacia), ha cobrado relevancia un documento aparecido en los archivos municipales de Pontevedra, en el que constan los dos apellidos del interesado: Colón y

Fontanarossa, quizá solo una casual coincidencia.

En La Rábida fue escuchado por fray Antonio de Marchena, muy versado en astronomía, y el antiguo confesor de la reina, fray Juan Pérez, quienes le pusieron en contacto con los duques de Medina-Sidonia y Medinaceli. Este le organizó una entrevista con Isabel la Católica en Alcalá de Henares, pero solo obtuvo largas ante la prioritaria conquista de Granada.

Pasados tres años sin respuesta afirmativa, Colón volvió a dirigirse a Portugal, donde sus planes habían sido ya rechazados por Juan II, para intentar de nuevo convencer al monarca, al tiempo que enviaba a su hermano Bartolomé a Inglaterra con el mismo propósito e incluso lo intentó también en Francia. Al no tener éxito en ninguna parte, optó por continuar insistiendo en España, apoyado por nuevas e influyentes amistades, como el acaudalado judeoconverso valenciano Luis de Santángel, escribano de Aragón, o el nuevo confesor de la reina, fray Hernando de Talavera.

Isabel la Católica le llamó esta vez a Granada, tras la entrega de la plaza por el sultán Boabdil el Chico el 2 de enero de 1492, pero las pretensiones de las que hacía gala el supuesto genovés, tanto de tipo financiero como político, causaron la negativa del rey don Fernando. Cuando caminaba abandonándolo todo, vinieron a buscarle porque se acababa de producir un acuerdo: su amigo Santángel ponía la mayor parte del dinero (1.400.000 maravedíes de los dos millones en que se habían cifrado los costes), en calidad de préstamo a la Corona, y el rey no tenía inconveniente en aceptar el título de almirante que Colón exigía. Solo hacía falta completar el resto del presupuesto: los reyes contribuían con trescientos cincuenta mil maravedíes y los hermanos Pinzón concedieron a Colón un préstamo por importe de la octava parte del total: doscientos cincuenta mil maravedíes. Se procedió así a firmar los acuerdos, que se conocen como Capitulaciones de Santa Fe por haber sido otorgados en esta localidad granadina. En sus estipulaciones se acordaron los derechos y obligaciones de Colón: se le concedían los títulos de almirante de la mar Océana y gobernador de las tierras que descubriese, así como la octava parte de los beneficios debido a su obligación de contribuir con idéntica proporción en los gastos de la empresa a través del citado préstamo.

Los preparativos técnicos del viaje corrieron a cargo de expertos marinos onubenses, los hermanos Pinzón (Martín Alonso, Francisco Martín y Vicente Yáñez), así como de los armadores Pinto y Niño, quienes contribuyeron con dos carabelas: la Pinta (capitaneada por Martín Pinzón, que tenía parte en ella) y la Niña (gobernada por Vicente Yáñez). El cartógrafo cántabro, Juan de la Cosa, aportó la Marigalante, una nao rebautizada como Santa María en honor a la Virgen, de la que era muy devota la reina Isabel; en ella, pilotada por el montañés, viajaba al mando de la flotilla el almirante Colón.

La expedición partió un tres de agosto del puerto de Palos de la Frontera (Huelva), dos días después de que venciese el plazo para que todos los judíos abandonaran España, por lo que es probable que la mayor parte de la tripulación estuviese formada por estos hombres que no tenían adónde ir. Pusieron rumbo, en principio, a Canarias. En La Gomera, Colón fue acogido en el torreón del Conde, que aún subsiste, por doña Beatriz de Bobadilla, viuda del tirano Pedraza. Partieron el seis de septiembre, tras efectuar algunas reparaciones y aprovisionarse de agua y víveres, como recuerda una inscripción («Con este agua se bautizó América») en el brocal de un pozo de San Sebastián, capital de la que ostenta con orgullo su título de «isla colombina».

Siempre en dirección oeste, y favorecidos por los vientos alisios, que en esa época del año soplan hacia el continente americano, la expedición tocó tierra el doce de octubre, después de avistarla en la

madrugada el vigía Rodrigo de Triana desde la Pinta —que por ser más ligera iba en cabeza— y saludarla con un cañonazo, tal como estaba acordado. A continuación, según dice el diario de a bordo del almirante, «arriaron velas y quedaron al pairo hasta que amaneció el día 12 de octubre, que llegaron a una isleta que se llamaba en lengua de los indios Guanahaní». Atrás quedaron días inciertos cuando, amotinada, la tripulación estuvo a punto de abortar el viaje del Descubrimiento.

Colón bautizó a esta isla del actual archipiélago de las Bahamas como San Salvador y tomó posesión de la misma en nombre de los Reyes Católicos. Alcanzaron luego otras islas cercanas, a las que denominaron Concepción, Fernandina, Isabela y Juana (en honor al príncipe Juan, que aún vivía) a la cual los nativos llamaban con su nombre actual: Cuba. Creyeron que habían llegado a las tierras del gran Khan de Mongolia, a pesar de que los indígenas ni se parecían físicamente ni tenían el grado de civilización que habían descrito viajeros como Marco Polo.

Posteriormente, desembarcaron en La Española (Santo Domingo), que los indígenas taínos denominaban Bohío, Baneke o Bareke, donde construyeron con los restos de la Santa María, que había encallado, un fuerte al que pusieron Navidad en alusión a la festividad del día. Dejaron una pequeña guarnición y regresaron a España, donde les daban ya por desaparecidos.

Una tempestad separó las dos carabelas. La Pinta, capitaneada por Alonso Yáñez Pinzón, llegó a Bayona la Real o Bayona de Miñor (Pontevedra), tal como recuerda un monolito en la villa, trayendo la primera noticia a nuestra patria de que había camino a las Indias por poniente. La Niña, con Colón a bordo, arribó a Lisboa, desde donde el almirante escribió a don Fernando y doña Isabel. Ambas naves llegaron luego, casualmente, el quince de mayo al puerto de Palos.

Los Reyes Católicos recibieron a finales de abril, con todos los honores, a Colón en Barcelona —donde tenían establecida entonces su corte— y comenzaron los preparativos para una segunda expedición, que partió también de Palos el veintiséis de septiembre, ya por todo lo alto: diecisiete naves, mil quinientos hombres, cabezas de ganado (los primeros caballos que hollaron tierra americana) y productos de siembra, entre ellos caña de azúcar, embarcada a su paso por Canarias.

Según la mentalidad de la época, la autoridad para otorgar la posesión de las tierras descubiertas correspondía al papa, el español Alejandro VI, a quien los Reyes Católicos solicitaron la soberanía y evangelización de las mismas. El pontífice así lo confirmó por la bula Inter Caetera de 1493, además de establecer, con el fin de evitar conflictos, la separación jurídica entre España y Portugal respecto a las tierras por descubrir en un meridiano a cien leguas al oeste de las islas Azores, quedando para este último país los territorios al este de dicha línea imaginaria. En 1494, ante las protestas de los portugueses, que vieron favoritismo en la decisión papal, los Reyes Católicos accedieron por el Tratado de Tordesillas a modificar la demarcación hasta trescientas setenta leguas a poniente de Cabo Verde.

Siguiendo un rumbo algo más meridional que en el viaje anterior, la flota llegó a las que hoy denominamos Pequeñas Antillas, luego a Puerto Rico (Boriquén de los nativos) y, finalmente, a La Española, donde encontraron destruido el fuerte Navidad y muerta toda la guarnición que habían dejado. Fundaron un nuevo establecimiento con el nombre de Isabela.

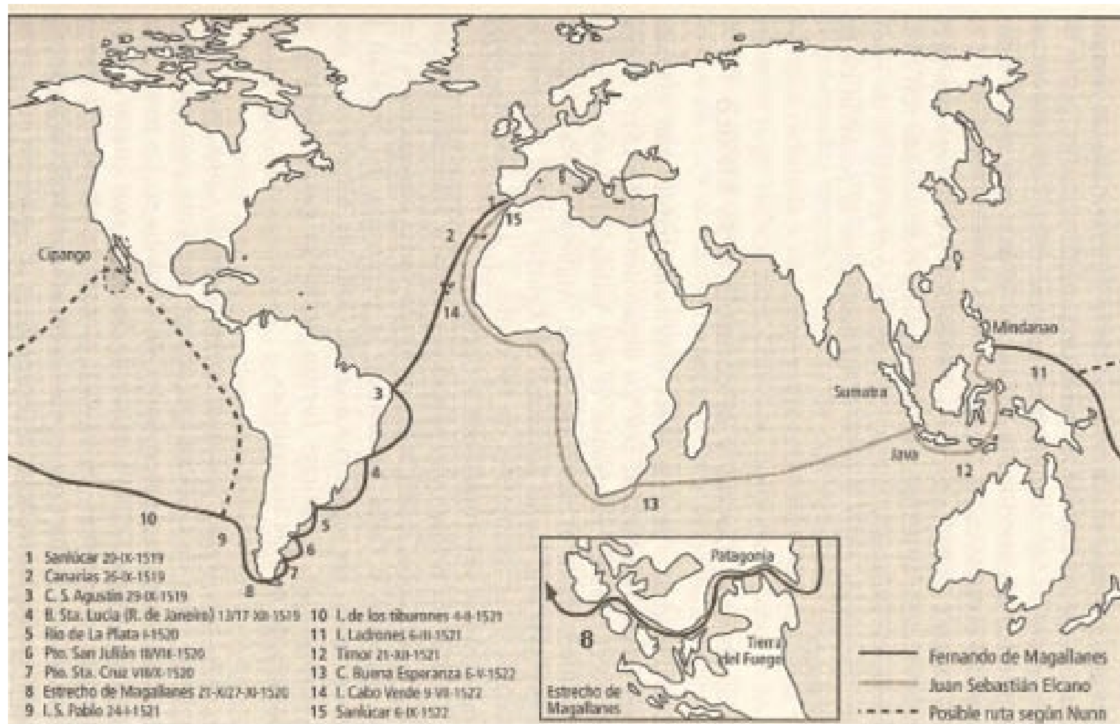
Ante las disensiones que comenzaron a surgir entre los colonizadores, sobre todo porque Colón, que estaba al mando, era extranjero, este decidió regresar a España (1496), donde fue bien recibido por los reyes y autorizado a organizar un tercer viaje, que tuvo lugar entre 1498 y 1500, partiendo de Sanlúcar de Barrameda.

En él, con rumbo más al sur, llegó a la costa norte de Brasil y exploró las de Venezuela y la isla Trinidad. Ciego en su empeño de hallarse en Asia, identificó el delta del Orinoco, en su paroxismo religioso, con los cuatro ríos del paraíso que cita la Biblia (Guijón, Pisón, Tigris y Éufrates). Para él, tras este viaje, el mundo tenía una forma no exactamente circular sino de pera, siendo en el saliente de esa imagen donde se hallaría el paraíso terrenal que cita el libro sagrado.

Después se dirigió a La Española, donde su hermano Bartolomé, que había quedado al frente, estaba sufriendo una sublevación por parte de los insatisfechos colonos, ya que no eran dueños de lo que descubrían, oro incluido, sino que debían entregar todo a la Corona a cambio de un salario, por lo que muchos decidieron explotar las tierras por su cuenta con mano de obra indígena. Colón intentó introducir el tráfico de esclavos, pero la reina Católica se opuso indignada, ante lo que el descubridor decidió gravar con altos tributos a los indios; pero sirvió de poco porque estos no estaban hechos para este trabajo y apenas producían. Así que el sistema de explotación resultó un fracaso económico. La riqueza de las Indias estaba aún por descubrir.

En vista de ello, los reyes, tras enviar a Francisco de Bobadilla para que restableciera el orden, dejaron en suspenso la exclusiva que había sido otorgada a Colón —conducido a la península cargado de cadenas—, y abrieron el comercio del Nuevo Mundo «a todos nuestros súbditos y naturales para que vayan a las dichas islas y tierra firme a descubrirlas y a contratar con ellas», con la obligación de pagar a la Corona el 10 % de los productos que se desembarcasen en España.

De esta manera, se emprendieron los llamados «viajes menores», que tuvieron lugar entre 1499 y 1513 (descubrimiento del océano Pacífico por Núñez de Balboa), en los que se exploraron el mar del Plata y el istmo de Panamá; fueron protagonizados por particulares en busca de negocio, como los antiguos participantes en la primera expedición: Pedro Alonso Niño, Juan de la Cosa, Vicente Yáñez Pinzón y otros, como el cosmógrafo florentino Américo Vespucio (1454-1512), que fue el primero en divulgar en sus obras *Mundus Novus* y *Carta a Soderini* (1503-1505) la existencia de un nuevo continente; en su honor, el cartógrafo Martín Waldseemüller, al elaborar su mapa *Universalis Cosmographia* (1507), les dio a aquellas tierras su nombre actual: América.



Trayectoria seguida por los barcos de Magallanes-Elcano.

Colón murió manteniendo que había llegado a las Indias. Otra cosa no quiso reconocer, ni siquiera tras un cuarto y último viaje autorizado de nuevo por los reyes, ya en 1502, en el que recorrió las costas de América Central y llegó hasta la actual Colombia (que llamó Nueva Andalucía), afanándose en la búsqueda de un paso hacia el océano que le pusiera en contacto con Cipango (Japón) y Catai (China). Pero no lo encontró, por lo que resultó un nuevo fracaso la expedición en la que había fantaseado con grandes riquezas con las que, nada menos, confiaba organizar una cruzada para liberar Jerusalén de los turcos.

La muerte de la reina en 1504 precedió en dos años a la del descubridor, cuyos herederos entraron en pleitos (los Pleitos Colombinos, que tuvieron lugar principalmente entre 1508 y 1536) por los derechos que podían corresponderles de su causahabiente. Enterrado primero en Valladolid y trasladado su cuerpo a la isla de Santo Domingo, de acuerdo a la voluntad expresada en su testamento, hoy parte de sus restos se hallan en la catedral de Sevilla, y se discute si los demás están repartidos entre la catedral dominicana y la de La Habana, en Cuba, adonde habrían sido trasladados tras la entrega de una parte de la isla de Santo Domingo (Haití) a Francia en el Tratado de Basilea (1795).

La primera vuelta a la Tierra. Volver al punto de partida dando un rodeo

La ruta marítima hacia Asia había quedado abierta tras el descubrimiento en 1513 del mar del Sur (luego océano Pacífico) por Núñez de Balboa, que había salido de La Española (Santo Domingo) atravesando el istmo de Darién en el actual Panamá al frente de una expedición en busca de oro.

Los españoles se afanaron en encontrar el estrecho que pusiera en comunicación este océano con el Atlántico, con el objeto de alcanzar por vía marítima las islas de las Especias navegando rumbo al

oeste, tal como había propuesto Colón antes del descubrimiento de América y habían conseguido ya los portugueses por el punto cardinal contrario.

El 20 de septiembre de 1519 zarpó del puerto de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) una expedición procedente de Sevilla, de donde había salido Guadalquivir abajo el diez de agosto, formada por cinco naves (Trinidad, que era la capitana, San Antonio, Victoria, Santiago y la Concepción) y doscientos sesenta y cinco hombres, dirigida por Fernando de Magallanes, un portugués al servicio del rey de España.

«¡Larguen en el nombre de Dios!». Comenzaba la aventura.

Se dirigieron primero a Tenerife; luego, poniendo rumbo al sur, traspasaron la línea equinoccial —donde, como dice don Quijote, se mueren todos los piojos— y, buscando los vientos alisios, navegaron hacia América. Tras recalar en la costa brasileña, alcanzaron la desembocadura del río de la Plata y continuaron en dirección meridional recorriendo las desoladas costas de la Patagonia, hasta entonces desconocidas. Recalaron en la recién descubierta bahía de San Julián y se prepararon para soportar el invierno glacial, esperando la primavera para proseguir viaje.

Después de sofocar una rebelión, en la que se perdió uno de los barcos, hallaron paso en la punta meridional del continente, en el estrecho cercano a la Antártida que hoy lleva el nombre del marino luso jefe de la expedición; otra nave había desertado para retornar a España.

Las tres restantes se adentraron el 21 de octubre de 1520 por el citado estrecho, que les condujo treinta y seis días después (veintisiete de noviembre) al océano que llamaron mar de las Calmas por la tranquilidad de sus aguas y lo favorable de sus vientos, pues durante gran parte de la travesía conocieron un inusual período de bonanza. Una nueva deserción, la San Antonio, había vuelto a mermar la flotilla.

Ya en Asia, solas dos naves, después de un duro trayecto y cuando cambiaron las condiciones climatológicas, arribaron, tras descubrir las islas Ladronas (hoy Marianas), a Cebú, isla perteneciente a un archipiélago que denominaron Filipinas en honor al futuro rey Felipe II. En la isla de Mactán perdieron la vida Magallanes y la mitad de la tripulación combatiendo contra los indígenas (27 de abril de 1521).

Luego, llegaron a las islas Molucas y, aunque los nativos acataron la soberanía de Carlos I de España, una vía de agua impidió la partida de la Trinidad, por lo que la mitad de la tripulación se quedó allí para repararla, pensando partir luego hacia Panamá, Pacífico a través. Pero los portugueses, que ya habían ocupado estas tierras, les recibieron belicosamente y acabaron con ellos.

La nao Victoria, no sin antes cargar cerca de treinta toneladas de especias, se había hecho a la mar con sesenta hombres a bordo el 21 de diciembre de 1521, para llegar a Timor cuatro meses más tarde y aprovisionarse durante quince días. La capitaneaba el marino vasco Juan Sebastián Elcano, quien se había enrolado como contramaestre de la Concepción. Él fue quien completó la gesta de probar la redondez de la Tierra tras regresar a Sanlúcar de Barrameda el 6 de septiembre de 1522 —tres años menos catorce días después de su partida— por la ruta de los portugueses, es decir, atravesando el océano Índico y bordeando África en dirección norte, perseguidos por aquellos y destrozados por las tempestades. Atrás quedaron catorce mil leguas de viaje.

Los dieciocho hombres que lo consiguieron, en la mañana del 9 de septiembre, «en camisa, descalzos, llevando un cirio encendido», ante los ojos atónitos de los sevillanos (en cuyo muelle

había recalado el día anterior la nave Victoria, totalmente desarbolada), que hincados de rodillas presenciaban el fantasmal cortejo, después de besar la tierra que los había visto partir más de mil días atrás, acudieron a la iglesia de Santa María la Antigua en acción de gracias mientras sonaban las salvas de artillería. Con ocasión del cuarto centenario de la hazaña, tuvo lugar en la localidad vizcaína de Guetaria —patria chica de Elcano—, con presencia de Alfonso XIII y barcos de distintos países, una cabalgata rememorando dicha llegada a Sevilla, acto que se sigue celebrando actualmente.

En Valladolid, Elcano fue recibido por Carlos I, quien le concedió un escudo de armas coronado por un globo con la leyenda «Primus circumdedisti me», además de una pensión vitalicia de quinientos ducados anuales. El emperador escuchó atónito tanto el descargo de las acusaciones que se vertían sobre el marino vasco como las vicisitudes de la terrible travesía, que constan en el minucioso diario de a bordo de Antonio Pigafetta, un erudito italiano nacido en Vicenza que fue el cronista del viaje y uno de los supervivientes; el original se ha perdido pero se conserva una descripción del recorrido escrita por él mismo entre 1522-1525:

> La galleta que comíamos no era ya pan, sino un polvo mezclado con gusanos, que habían devorado toda la sustancia, y que tenía un hedor insoportable por estar empapado en orines de rata. El agua que nos veíamos obligados a beber era pútrida […].
>
> Nuestra mayor desdicha era vernos atacados de una enfermedad por la cual las encías se hinchaban hasta sobrepasar los dientes y los atacados de ella no podían tomar ningún alimento. Murieron diecinueve marineros y otros treinta sufrieron la enfermedad, con fuertes dolores en brazos y piernas, pero sanaron.

A la vista del valiosísimo cargamento que habían traído «los náufragos», Carlos V, desoyendo las reclamaciones de Portugal, envió a las Molucas, en 1525, una gran expedición compuesta por siete naves al mando de García Jofre de Loaísa y el propio Elcano. Ambos perecieron en la dura travesía del Pacífico —el cuerpo de Elcano fue arrojado al mar el 4 de agosto de 1526—, aunque la flota consiguió llegar a las codiciadas islas, donde tuvieron que enfrentarse con los portugueses.



Mapa de las islas Molucas, 1630.

Otra nueva expedición salió de México en 1527, con Álvaro de Saavedra al mando, para socorrer a sus compatriotas. En el transcurso de la misma se descubrió Nueva Guinea. No obstante, ante los agobiantes conflictos que soportaba el emperador en Europa (guerras con Francia, los protestantes), este optó por transigir con el rey de Portugal —que no dejaba de ser el padre de su actual esposa— y acordó con él una nueva línea divisoria a doscientas setenta leguas al oriente de las ricas Molucas, dejando así la explotación de este archipiélago en manos de sus vecinos ibéricos.

2

La ruptura con la Edad Media (siglo XV)

LA FILOSOFÍA DEL HUMANISMO: *CARPE DIEM*, EL AHORA ES LO QUE IMPORTA

Si se entiende por Renacimiento el período cultural que se desarrolló durante los siglos XV y XVI en el país pionero, Italia, desde el que se trasladó al resto de Europa con más o menos prontitud a lo largo de ambas centurias, el humanismo es el movimiento intelectual que tuvo lugar en esa época, caracterizado por el rechazo a la mentalidad medieval, dominada por la idea de Dios como centro del universo (teocentrismo) y la exaltación del individuo a través de una concepción antropocentrista del mundo, en la que el ser humano, dotado de razón, constituye el eje de la creación. La primera premisa, pues, es la secularización de la cultura y su concepción universal de la misma, al pretender dominar todas los campos del saber.



Rafael Sanzio. Retrato de Baltasar Castiglione (Museo del Louvre, París), autor de *El Cortesano*, la obra literaria donde se definen las habilidades que debía conocer todo buen caballero renacentista.

Entusiasmados por la cultura grecolatina, los humanistas se lanzaron al rescate del pensamiento y las obras de la Antigüedad (la época que consideraban trascendental en la historia cultural de la humanidad), que habían sido sepultados durante la Edad Media bajo la óptica del cristianismo, religión centrada exclusivamente en la otra vida, porque es eterna, mientras para los humanistas el *carpe diem* ('vivir el momento') era lo importante.

La formación cultural del individuo debía de ser prioritaria en todos los órdenes sociales. Como decía Baltasar Castiglione (1478-1529) en *El cortesano*, el perfecto caballero había de conocer no solo las armas, sino las letras, empezando por las lenguas griega y latina, además de dominar la escritura en verso y en prosa en lengua vernácula, así como las artes musicales y el conocimiento de las plásticas, especialmente el dibujo y la pintura. Por su parte, la dama también debía conocer todas las artes, las letras, la música, saber danzar y conversar de manera agradable, además de resaltar su belleza y elegancia.

En el plano político, Nicolás de Maquiavelo (1469-1527), en su obra *El príncipe*, estableció los principios por los que se ha de guiar el buen gobernante, que no debe reparar en los medios con tal de lograr el único objetivo de engrandecer sus Estados, dejando al margen, pues, las cuestiones morales o legítimas. En el trasfondo de sus ideas se halla la situación política de Italia, pasto de las potencias extranjeras.

En sus inicios, el término *humanista* significaba maestro de literatura clásica, teniendo por tanto un sentido más restringido que el que luego le fue atribuido. La copia y el comentario de textos fue su primera actividad, que se desarrolló en muy variados campos del conocimiento: filosofía, literatura, historia, ciencias, política, etc. La invención de la imprenta con caracteres móviles por Gutenberg a

mediados del siglo XV (1440-1445) le proporciono, al humanismo, el impulso necesario para distribuirse por todas partes, contribuyendo además a la secularización de la cultura. En 1859, en la obra de Georg Voigt *La resurrección de la Antigüedad clásica o el primer siglo del humanismo*, este apareció como un canto a las posibilidades del ser humano, cumbre de la creación.

La cultura humanista se manifestó en el estudio y la publicación de obras de autores antiguos, aportando nuevos métodos al conocimiento para superar los cortos límites de la mentalidad medieval. A esta tendencia hacia el estudio de la Antigüedad contribuyeron los sabios huidos de Bizancio tras la caída de Constantinopla en poder de los turcos (1453).

En el estudio de los antiguos filósofos griegos destacaron eruditos como Lorenzo Valla (1407-1457), que trató de superar el escolasticismo en sus comentarios al Nuevo Testamento así como en *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio*, y tradujo a Heródoto y Tucídides; o Leonardo Bruni (1369-1444), que tradujo la *República* de Platón. Bajo el mecenazgo de Lorenzo de Medici, llamado el Magnífico, que fundó la Academia Platónica en Florencia, Marsilio Ficino (1433-1499) se dedicó especialmente al análisis de ese pensador clásico (*Teología platónica*), de quien tradujo los *Diálogos* del griego al latín.



Tumba del gran mecenas Lorenzo de Medici en la Sacristía Nueva de la iglesia de San Lorenzo de Florencia, obra de Miguel Ángel, ejecutada entre 1524 y 1534.

En cuanto al estudio de autores hebreos, destacó en su corta vida Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), cuyo *Discurso sobre la dignidad del hombre* puede ser considerado la obra señera de la corriente humanista: el hombre es el centro de todo lo que ocurre en el mundo, con su libertad y capacidad de decisión, que deberían conducirle hacia Dios. Un discípulo suyo, Johannes Reuchlin

publicó en 1506 la primera gramática cristiano-hebrea.



Retrato de Erasmo de Rotterdam, obra de Hans Holbein el Joven (National Gallery, Londres), figura principal del humanismo cristiano y precursor para algunos de la Reforma protestante.

Pero la figura principal del humanismo de carácter cristiano —conocida con este nombre porque no rechazaba la tradición evangélica— fue el holandés Erasmo de Rotterdam (1469-1536), que estudió en París, fue profesor de Teología en Cambridge y viajó posteriormente por los Países Bajos e Italia (se doctoró en Artes por la Universidad de Bolonia en 1506), hasta que se estableció en Basilea. Sus concepciones políticas estaban basadas en la paz y la búsqueda del bien común. Sostenía que siendo buena la naturaleza humana, al haber sido corrompida por el pecado original, solo la disciplina intelectual puede contribuir a su perfección. Su obra más destacada fue *Elogio de la locura* (1511), una sátira en la que criticaba las prácticas extremistas de las instituciones contemporáneas, especialmente los abusos por parte de la Iglesia, tema que retomó en los *Coloquios*. Por ello, algunos le consideran un precursor de la Reforma protestante, aunque para otros no fue más que un innovador que apelaba al mayor cumplimiento de los deberes religiosos sin pretender alterar las instituciones eclesiásticas. Su obra fundamental en este terreno fue el *Enchiridion militiis christiani* o *Manual del caballero cristiano* (1503), en el cual, traducido ya en vida de Erasmo a varios idiomas (inglés, checo, alemán, holandés, francés, italiano y español), defiende la lectura directa de la Biblia y de las cartas de san Pablo, obviando el «ritualismo supersticioso» de la Iglesia.

En España surgieron varias figuras relevantes. Una de ellas fue el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), fundador en 1499 de la Universidad de Alcalá de Henares, que se distinguió

por haber puesto la nueva doctrina humanista al servicio de la Iglesia. Un ejemplo fue la publicación de la Biblia Políglota Complutense: en 1514 el Antiguo Testamento y en 1522 el Nuevo.

Destacaron también Antonio de Nebrija (1441-1522), autor de la *Gramática castellana*, publicada en 1492, la primera obra dedicada al estudio de este idioma y sus reglas, y el filósofo valenciano Luis Vives (1492-1540), descendiente de judeoconversos, que hubo de huir por esta circunstancia de nuestra patria, que era la suya, en 1508, ante las persecuciones de la Inquisición. Discípulo de Erasmo, residió en Francia, los Países Bajos e Inglaterra, donde tuvo cátedra en la Universidad de Oxford, y se estableció definitivamente en Brujas, ciudad en la que murió. En sus escritos se preocupó de diversos temas: la educación cristiana de la mujer, la organización de la paz, las labores de beneficencia, las pasiones humanas o las cualidades de las cosas, entre otros.



Retrato de Tomás Moro, por Hans Holbein el Joven (National Portrait Gallery, Londres). Su oposición al proceso de ruptura con la Iglesia de Roma que estaba llevando a cabo Enrique VIII le valió morir decapitado.

En Inglaterra, el primer representante del humanismo fue John Colet (1467-1519), que promovió el establecimiento de esta corriente cultural en Oxford y en Cambridge. Pero el más destacado fue Tomás Moro (1478-1535), santo para los católicos, elevado a canciller por Enrique VIII hasta que por su oposición al proceso de ruptura con la Iglesia de Roma que estaba llevando a cabo el monarca barbazul de las seis esposas, dimitió antes de firmar el Acta de Supremacía (1532), que convertía al rey en cabeza de la Iglesia anglicana, así como por su negativa a jurar la Ley de Sucesión (1534), que invalidaba el matrimonio del soberano con Catalina de Aragón y constituía como heredera a la futura Isabel I, hija ilegítima de Ana Bolena, fue acusado de traición, condenado a muerte y decapitado. En

su *Utopía*, publicada en latín en 1516, había realizado un auténtico tratado de crítica social a través de un marino de una expedición de Américo Vespucio que, después de haber viajado tanto por el Nuevo Mundo como a lo largo de África y Asia, arribó a una isla imaginaria, Utopía, donde existía una vida justa y pacífica: tolerancia religiosa, magistrados elegidos por el pueblo en voto secreto, sacerdotes comprometidos, ausencia de imágenes de culto, formación recta de la juventud y odio hacia determinados vicios del alma humana: la hipocresía, el fraude y otros.

En Francia, el humanista más destacado fue Jacques Lefèvre d'Etaples (1450-1536), discípulo de Nicolás de Cusa. Tras estudiar la filosofía aristotélica se centró en Platón y más tarde publicó sus *Comentarios a las Epístolas de san Pablo*, influyendo en el movimiento reformista francés; fue acusado de luteranismo, por lo que hubo de huir primero a Estrasburgo y luego a la corte de Margarita de Angulema, también llamada de Navarra u Orleáns (1492-1549), mujer humanista que acogió en su entorno a varios intelectuales reformistas y escribió el *Heptamerón* a imitación del *Decamerón* de Boccaccio, pero invirtiendo los papeles entre hombres y mujeres, ya que en esta obra son ellas quienes ridiculizan a los primeros. Otro erudito francés fue Guillaume Budé (1467-1540), fundador del Colegio de Francia, destinado a estudios humanistas.

En el Imperio alemán el humanismo se decantó por la corriente reformista protestante, en la que destacaron pensadores como Rodolfo Agrícola, Conrad Mutianus Rufus y Johan Wessel.

Entre las principales consecuencias del humanismo podemos destacar el impulso dado a la lingüística debido al interés por el estudio de los autores antiguos grecolatinos y hebreos, lo que contribuyó a sentar las bases de la moderna filología. Del mismo modo, la afición por la literatura clásica fomentó el uso del latín culto, si bien al ceñirse exclusivamente a este aspecto se produjo un abandono de otros estudios como los de la naturaleza. No obstante, en esta época tuvo lugar la reedición de varias obras clásicas que trataban de aspectos científicos: la *Física* de Aristóteles y la de Arquímedes, la *Cosmografía* de Ptolomeo, la *Historia Natural* de Plinio, los tratados de medicina de Hipócrates y Galeno, los tratados de botánica de Teofrasto...

A causa de su alta erudición, su arraigo entre las clases populares fue prácticamente nulo, ciñéndose casi exclusivamente a las universidades, como las de Alcalá de Henares, Lovaina o Maguncia. En el aspecto religioso, los humanistas se volvieron hacia los tiempos primeros del cristianismo, en su pureza, lo que no dejó de ser una contribución involuntaria al triunfo de la Reforma protestante, que acusaba a la Iglesia de desviarse del cristianismo original.

DUECENTO, TRECENTO: LAS RAÍCES

Mientras en Europa durante el siglo XIII el gótico se hallaba en todo su esplendor y en la propia Italia se seguían construyendo catedrales en ese estilo, si bien con características diferentes a las de otras áreas del continente (por su especial apego a lo clásico), en este país se inició durante la fase conocida con el término *duecento* una tímida evolución en la pintura sobre tabla de los retablos para caminar desde los postulados góticos hacia cierto naturalismo, aún combinado con la simetría compositiva y el hieratismo formal característico del estilo bizantino. Es lo que se conoce como *maniera greca* en el pincel de Giovanni Cenni di Pepo, llamado Cimabue (1240-1302), sin olvidarnos de algún otro maestro como Coppo di Marcovaldo (1225-1276), autor del mosaico del

baptisterio de su Florencia natal, así como de diversas tablas con la imagen del Crucificado.

Cimabue, que significa 'cabeza de buey', realizó en Florencia la *Maestà di Santa Trinita* (la Virgen con el Niño entronizada y rodeada de ángeles), hoy en la Galería de los Uffizi, y repitió este tema en varias ocasiones (iglesia del convento de San Francisco de Pisa, hoy en el Louvre), al igual que el *Crucificado* de la iglesia de Santa Croce de Florencia (1272) o el de Santo Domingo de Arezzo, un Cristo humanizado que no se representa impasible sino en una sinuosa disposición arqueada que no pretende manifestar el dolor, como algunos han opinado, sino que es un recurso de artificiosa elegancia, ayuno de todo naturalismo. Bajo el pontificado de Nicolás IV, primer papa franciscano, se le encargó la continuación de la decoración al fresco de la basílica inferior de Asís, que un anónimo maestro de san Francisco había comenzado, así como el ábside (con temas de la vida de la Virgen) y el crucero (*Crucifixión*) de la basílica superior.

Con un estilo similar en cuanto a *maniera*, pintó Pietro Cavallini (1250-1330), que también fue mosaiquista en Roma.

En el siglo siguiente, es decir, durante el *trecento*, se desarrolló en la urbe de Siena la corriente artística que se conoce como *maniera sienesa*, apreciable a través de la investigación del volumen y la perspectiva en la obra de Duccio di Buoninsegna (1255-1318), Simone Martini (1284-1344) y, especialmente, los hermanos Ambrogio (m. 1348) y Pietro Lorenzetti (1280-1348), aniquilados por la peste negra; interesados por la representación del espacio, como se observa en los suelos ajedrezados con un único punto de fuga que pinta el primero de ellos, dieron un paso de gigante en la recuperación de la perspectiva tridimensional. Destacan también sus alegorías dedicadas al buen o mal gobierno en la ciudad, del palacio público de Siena, en las que, a través de la representación de carácter moralizante de los vicios y virtudes, se llegó a crear una estampa fidedigna de la ciudad con su paisaje urbano y sus ciudadanos enfrascados en los quehaceres cotidianos, en alabanza al sistema político comunal, que no deja de constituir un ejemplo de realismo social poco habitual en aquella pintura presidida por la temática religiosa.



Giotto: *Llanto sobre Cristo muerto*. Capilla de los Scrovegni, Padua. A la *maniera latina*, el pintor introduce los fondos azules en la composición al objeto de huir del excesivo misticismo que aportaban los dorados, abriendo así la obra al paisaje.

Los dos anteriores artistas, Duccio y Martini, combinan el misticismo de los fondos dorados, propios del estilo de Bizancio, con las decoraciones arquitectónicas y las líneas sinuosas en la postura de los personajes, persiguiendo no solo la delicadeza sino incluso la dulzura en las actitudes, tal como se observa en la *Madonna Rucellai* (1285) de la Galería de los Uffizi de Florencia, realizada por el primero manteniendo la disposición simétrica de los ángeles en torno a la Virgen. Su gran obra es el retablo o pala de *La Maestà*, que fue trasladado con toda solemnidad desde el taller del pintor a la catedral de Siena (1311); cuenta con cerca de cincuenta escenas entre anverso y reverso; en la parte anterior, la *Maestà* rodeada de ángeles es la imagen principal, mientras en la posterior, que contiene escenas de la Pasión, se observan acompañamientos arquitectónicos y paisajísticos, una novedad frente al bizantinismo, a pesar de que aún se mantienen el tamaño jerárquico y los fondos dorados.

En la *Anunciación* (1333) de los Uffizi, de Simone Martini, la disposición en S del cuerpo de la Virgen presenta una innovación: ya no es solo delicadeza, sino reco-gimiento, es decir, manifiesta un estado de ánimo no solo en los suaves rasgos faciales de ojos rasgados, sino en las actitudes, porque María aparece, más que sorprendida o turbada, asustada ante la presencia repentina del arcángel. Desaparecen asimismo los tamaños jerárquicos, que tendían a representar más grande al personaje de mayor importancia, y las acciones de los mismos comienzan a perder el excesivo acartonamiento que habían venido mostrando hasta ahora.

En Florencia destaca Giotto di Bondone (1267-1337), el «gran maestro», como le llama Cennino Cennini en *El libro del arte* (primer tratado de la pintura, escrito en el siglo XV). Giotto fue

arquitecto en el *campanile* del *duomo* de su ciudad natal, y también pintor, probablemente discípulo de Cimabue. Comienza a interesarse por los rostros e introduce (a la *maniera* que Cennini denominó *latina*) los fondos azules en la composición con objeto de huir del excesivo misticismo anterior, abriendo así la obra al paisaje e iniciando el desarrollo de la perspectiva que el simbolismo medieval había desterrado, a pesar de que sigue disponiendo en friso los personajes y solo a veces se observa un escalonamiento en profundidad. Incluso en obras en las que aún mantiene los fondos dorados, como la *Madonna* que pintó para la iglesia florentina de Ognisanti (Todos los Santos), hoy en la Galería Uffizi, la naturalidad de las figuras, especialmente de la Virgen, que mira de frente al espectador, proporciona una expresividad que supera el hieratismo bizantino. Entre 1297 y 1299 recibió el encargo de pintar los frescos de la vida de san Francisco en la basílica superior de Asís, veintiocho escenas en las que plasmó una visión del amor que sentía *il Poverello* por Dios y por toda la Creación. Entre otras de sus obras destacan los frescos de la capilla Scrovegni en Padua —en ellos representó, cual estrella de Belén, al cometa Halley, que pasó sobre la Tierra en 1301—, que influyeron tanto en la pintura como en la escultura (Andrea Pisano, Lorenzo Ghiberti) debido al volumen que adquieren los cuerpos (a menudo de espaldas, sugiriendo un espacio), al modelado de los ropajes de las figuras y a la individualización de los rostros, caracterizados por su dramatismo y expresividad. Recibió elogios de intelectuales contemporáneos como Dante Alighieri, que le citó junto a Cimabue en la *Divina Comedia* (Purgatorio, XI, 94-96), o Boccaccio, que abogaba por que los artistas plásticos fueran elevados a la categoría de intelectuales y se abandonase su anterior consideración de artesanos manuales.

En una línea decorativa, preciosista, de lujo y calidad, se encuadra la obra de Gentile da Fabriano (1370-1427), que pintó en Florencia su célebre *Adoración de los Magos* para la capilla de los Strozzi en la iglesia de la Trinidad, hoy en la Galería Uffizi. Aún goticista, pero frisando ya el Renacimiento, intentó crear la perspectiva por disminución del tamaño de los personajes en la lejanía, destacando por la calidad plástica de los ropajes y los oros que los adornan; una obra emparentada con el preciosismo de la miniatura, como la de los hermanos franceses Limbourg.

La Italia de las señorías, más que ciudades-Estado

Italia era, desde la ruptura de la unidad romana, un territorio fragmentado política y territorialmente. No obstante, culturalmente hablando, existía una conciencia de unidad basada principalmente en un pasado común de origen romano, si exceptuamos la república de Venecia, cuya idiosincrasia cultural se hallaba en el Imperio bizantino. Así mismo, existía, para todos, una identidad religiosa común basada en el cristianismo, que había actuado como factor de unidad ya antes de la caída de Roma en poder de los bárbaros (476), podemos decir que desde el Edicto de Tesalónica (380), en el que el emperador Teodosio estableció la doctrina de Jesucristo como religión oficial del imperio.

En los albores de la época renacentista, varias de las antiguas ciudades-Estado medievales se habían ido desarrollando con tal fuerza que adquirieron las características de auténticas repúblicas nacionales. Es el caso de Florencia, Milán, Mantua, Ferrara, Verona, Urbino, el Piamonte, Rímini… En cada una de ellas se habían instalado en el poder las principales familias de la oligarquía ciudadana, lo que se conoce como el patriciado urbano. Por el orden citado, hacían y deshacían en las mismas, respectivamente, los Medici, los Sforza, los Gonzaga, los Este, los Della Scala, los

Montefeltro, la casa de Saboya o los Malatesta, dando lugar a un régimen político que se conoce con el nombre de señorías, o también con el de tiranías. En ellas, los gobernantes, con el propósito de engrandecer sus urbes, llevaron a cabo una labor de mecenazgo que tuvo efectos muy positivos en el campo del arte. Son de sobra conocidos, y a lo largo del libro lo iremos viendo, los ejemplos de la familia Medici en Florencia y la labor del papado en Roma ya desde la segunda mitad del *quattrocento*, lo que culminó en los dos siglos siguientes con la finalización de las obras de San Pedro del Vaticano y el embellecimiento que no cesa de la Ciudad Eterna durante la época barroca, lo cual se sale ya de los límites de este libro.



Siena. Piazza del Campo, centro del poder republicano en la ciudad. A la derecha, la Torre del Mangia, construcción medieval de mediados del siglo XIV.

A mayor abundancia, varias de estas repúblicas o ciudades-Estado llevaron a cabo una notable expansión territorial que ensanchó sus dominios y áreas de influencia. Por ejemplo, Florencia tenía bajo su dominio toda la Toscana a excepción de la ciudad de Siena. Milán, que ostentaba título de ducado, abarcaba la Lombardía, con las ciudades de Piacenza y Parma. La república de Venecia campaba sobre el Véneto, Verona, Brescia y Bérgamo, además de extender sus tentáculos marítimos hasta Dalmacia, Corfú, Creta e incluso Chipre. Y no olvidemos los Estados Pontificios, que ampliaron considerablemente su extensión desde el reino de Nápoles, al sur, hasta Ferrara y Bolonia, en la zona septentrional.

Todo ello contribuyó a la forja de la unidad italiana a pesar de la disgregación política. Otro factor clave, además de los anteriormente citados, es el aspecto cultural, literario para ser más concretos. Italianos, no importaba tanto de qué lugar procedían, habían sido y eran Dante Alighieri, Petrarca, Boccaccio, Castiglione, Maquiavelo o Giorgio Vasari, en el terreno literario, filosófico y artístico.

Precisamente, en este último aspecto es en el que se pueden hallar los mejores ejemplos del cosmopolitismo italiano dentro de Italia, como lo prueba el hecho de que los artistas viajaban y

trabajaban por toda la península (Mantegna, Botticelli, Perugino, Della Francesca, Da Vinci, Migue Ángel…) como iremos viendo a medida que nos vayamos ocupando de su obra.

CUANDO EUROPA AÚN ERA GÓTICA: EL *QUATTROCENTO*

El *quattrocento*, término que designa el período que se conoce como primer Renacimiento artístico italiano, comprende el siglo XV (1400-1499). Se inicia en Florencia, desde donde se propaga por el resto de Italia, para cruzar sus fronteras y extenderse a lo largo de dicha centuria y la siguiente por Francia, Flandes, Alemania y España, aunque sin la fuerza que tuvo en su lugar de origen.

En el campo de la arquitectura, la planta de las iglesias abandona el modelo predominante de cruz latina de los tiempos medievales para adaptarse a un núcleo central, por lo que presenta forma cuadrada, poligonal, circular o también de cruz griega. Predomina la cubierta con cúpula según los templos grecolatinos: el *tholos* griego y el Panteón de Roma. No obstante, por necesidades litúrgicas, también se imponen modelos longitudinales en forma de cruz latina, en este caso, con un crucero corto sobre el que domina una gran cúpula semiesférica, símbolo del universo. De este modo, el ser humano ya no se encuentra lanzado hacia un espacio determinado —el altar—, sino que, dominado por el gran círculo que se extiende sobre su cabeza, tiene la posibilidad de gozar de un ámbito total, en la inmensidad que representa la cúpula: el universo. Se da, así, una concepción antropocéntrica del templo, reservado para el disfrute espiritual de los sentidos.

En cuanto al exterior, el edificio se muestra como un todo comprensible en cualquiera de sus partes, destinado, por su perfección matemática, al embellecimiento urbano no solo desde el punto de vista físico sino intelectual. La lógica de sus calculadas proporciones refleja la esencia de la razón humana, la facultad de proyectar y construir de manera comprensible.

En el principio fue Florencia

En Florencia tuvo lugar la coincidencia de varios fenómenos culturales, económicos y políticos. Er principio, hay que destacar la importancia de los estudios de la *humanae litterae*, es decir, la formación de un nuevo ideal humano de acuerdo al predominio de lo racional, a lo que hay que añadir un nuevo concepto filosófico de la moral, tendente al enardecimiento de las virtudes cívicas en la exaltación patriótica de la imagen de la urbe y su esplendor ciudadano, que se refleja en la prosperidad económica de tipo mercantil y financiero que sus gobernantes, los Medici, habían conseguido. Orgullosos, y haciendo gala de una mentalidad humanista, buscaban la promoción cultural de Florencia, reflejo evidente de la prosperidad de la república renacentista italiana por antonomasia en el siglo XV, al amparo de la coyuntura económica favorable.



Filippo Brunelleschi. La imponente cúpula (*il cupulone*) que destaca sobre el *duomo* de Santa María de las Flores en la urbe florentina, apoyada sobre un alto tambor octogonal y sujeta por nervios de reminiscencia gótica.

El arquitecto fundamental de esta primera fase renacentista fue Filippo Brunelleschi (1337-1446), quien se había formado como orfebre y había participado en el concurso para hacerse con la labra de las puertas septentrionales del baptisterio de Florencia (1401). Lo perdió en favor de Ghiberti y marchó a Roma para estudiar los monumentos de la Antigüedad. Posteriormente, de regreso a Florencia y con la preparación obtenida, fue capaz de llevar a cabo, a partir de 1420 y hasta que murió, su obra cumbre: la doble cúpula del *duomo* de Santa María de las Flores, *il cupolone*, construida no con cimbras fijas de madera sino utilizando solamente andamiajes provisionales. De forma semiesférica, está apoyada sobre un alto tambor poligonal de ocho lados y contenida dentro de otra cúpula de sección octogonal, reforzada por ocho nervaduras, una en cada una de las aristas del octógono, que se van enlazando a medida que se eleva la construcción, sin que haya necesidad de rellenar los espacios intermedios, para así aligerar y contrarrestar los empujes de su enorme peso. No deja de mostrar una inspiración gótica, a pesar de que se ha apuntado como modelo la cúpula del Panteón de Roma, con la cual solo tiene que ver esta florentina en la anchura pareja del diámetro, ya que aquella, además, carece de tambor. Coronada en 1471 tras la muerte del artista, siguiendo sus diseños, por una linterna cuya blanca iluminación natural se aleja del polícromo colorido de las vidrieras góticas, su disposición de tipo central refleja la idea del humanismo antropocentrista. Servirá de inspiración a Miguel Ángel para realizar la cúpula de San Pedro del Vaticano, y se propagará el modelo en la arquitectura barroca y neoclásica hasta bien entrado el siglo XIX: Les Invalides de París, la catedral de San Pablo de Londres, el Capitolio de Washington, entre otros edificios.

También de planta central son otras dos obras de Brunelleschi de carácter religioso: la sacristía vieja de la iglesia de San Lorenzo (que había iniciado en 1419 para lugar de enterramiento), construida en planta cuadrada y cubierta con bóvedas sobre pechinas, y la pequeña capilla Pazzi (1429) en la iglesia de la Santa Cruz, que a su muerte dejó inacabada, y que tiene forma de cruz

griega cubierta con una sutil cúpula en el centro (las pechinas están decoradas con medallones de cerámica realizados por Della Robbia), si bien los dos pequeños brazos que se prolongan lo hacen con bóvedas de medio cañón, al modo medieval. El pórtico se abre en un gran arco de medio punto inspirado en los arcos de triunfo romanos, que rompe el entablamento apoyado sobre columnas corintias. El exterior se adorna con cerámicas blancas sobre fondo azul, también realizadas por Della Robbia, en la búsqueda de un efectismo embellecedor.



Filippo Brunelleschi. Interior hacia la cabecera de la iglesia de San Lorenzo de Florencia. Inspirada en las basílicas paleocristianas, tiene tres naves separadas por arcos de medio punto y cubierta adintelada decorada con artesonados.

También de planta central era el proyecto que en 1434 diseñó para la iglesia de Santa María de los Ángeles, pero no llegó a realizarse.

En planta basilical construyó las iglesias de San Lorenzo (1420) y Santo Spirito (1444), que constan de tres naves separadas por arcos de medio punto sobre columnas de capitel corintio y fuste liso. Su modelo son las primitivas basílicas paleocristianas, aunque buscando concentrar la atención hacia el altar mayor, por lo que las líneas del punto de fuga respecto al espectador convergen en el altar central. La cubrición de la nave mayor se realiza en madera embellecida con artesonados, mientras las laterales se cubren con bóvedas, y una gran cúpula sobre pechinas remata el crucero. Con sus proporciones a escala humana representa la huida de los valores de la Edad Media, que concebían las catedrales como grandes templos cuyo impulso ascensional conducía hacia Dios.

Como obra civil, se le atribuye el boceto del palacio Pitti, cuya decoración de la fachada en almohadillado fue muy imitada en España: palacio ducal de Cogolludo, el de Santa Cruz en Valladolid o el de Carlos V en la Alhambra de Granada.

También en el campo civil destaca el hospital de los Inocentes (1421), cuya fachada concebida como una galería porticada con arcos de medio punto sobre delgadas columnas corintias, sobre las que corre un piso de ventanas corridas rematadas por frontones, se abre a la plaza en toda su perspectiva.

En el intento de conjugar la tradición gótica con la grecolatina se halla la obra de Michelozzo Michelozzi (1396-1472), también escultor y orfebre, discípulo del anterior y quien, a partir de 1457, llevó a la práctica el probable proyecto de Brunelleschi para el palacio Pitti, una obra luego muy alterada pero concebida dentro del orden y la simetría clásicas. Previamente, en 1444, había recibido el encargo de la construcción del palacio de los Medici-Riccardi, estructurado al exterior en tres pisos separados por molduras horizontales y rematados por una saliente cornisa. En la fachada, el almohadillado del primer piso se va diluyendo en el segundo para terminar desapareciendo en el tercero; finos parteluces adornan las ventanas de los dos últimos mientras en su interior, articulando las dependencias, se abre un sutil y elegante patio cuadrado formado por arcadas sostenidas sobre columnas compuestas, si bien las esquinas rompen el ritmo de las vanos contiguos en el primer piso.



Vista de la fachada del palacio Pitti de Florencia, cuya decoración en almohadillado sentó un modelo muy imitado dentro y fuera de Italia.

Como obras de tipo religioso, Michelozzo construyó las iglesias de la Santísima Anunciación, también en Florencia, que combina una nave central con una rotonda, y la de Santa María de la Gracia en Pistoia, realizada en planta de cruz griega.

Otro artista trascendental fue León Battista Alberti (1404-1472), un completo humanista que destacó como filósofo, músico, poeta, físico y letrado. Estudió en Venecia y en Bolonia;

posteriormente se trasladó a Roma, donde permaneció entre 1431 y 1434, año en el que volvió a Florencia, donde desarrolló gran parte de su obra antes de trasladarse finalmente a Roma. Fue ur apasionado del urbanismo y diseñó una ciudad imaginaria repleta de monumentos.

Entre 1447 y 1451 construyó el palacio Rucellai, en cuyo zócalo emplea el *opus reticulatum*, aparejo de tradición romana. En 1470 finalizó la fachada en mármol blanco y verde de Santa Maríe Novella, que consta de dos cuerpos unidos por dos alerones en forma de volutas y un gran frontón triangular al modo clásico coronando el conjunto, que puede inscribirse en un cuadrado. En Rímini remodeló por encargo de Segismundo Malatesta, en 1450, la iglesia medieval de San Francisco, que convirtió en un templo clásico organizando su fachada principal como un arco de triunfo, inspirado en el del emperador Augusto que existe en la propia ciudad. En el interior, ricamente decorado con cerámicas, la rotonda que remataba su única nave estaba diseñada para ser cubierta con una gran cúpula, si bien el proyecto no llegó a completarse. De nuevo en Florencia, realizó el coro y la tribuna de la iglesia de la Anunciación (1468-1476).



León Battista Alberti. Vista exterior de la iglesia de San Andrés de Mantua, cuya fachada se inspira en el modelo de arco de triunfo romano.

En Mantua dirigió las obras de las iglesias de San Sebastián (1460) y San Andrés (1470), la primera de carácter funerario, construida en planta de cruz griega precedida de un pórtico sobre una cripta, y la segunda en forma de cruz latina con capillas entre los contrafuertes, cubierta con bóveda

de cañón sobre la gran nave y con una gran cúpula sobre el crucero.

Alberti fue también un importante teórico: sus escritos tuvieron mucha aceptación y difusión durante el *quattrocento*. Entre ellos se puede citar *Descriptio urbis Romae*, un estudio sobre la renovación urbanística de la Ciudad Eterna. Durante su estancia en Florencia escribió *De re aedificatoria* (manuscrita en 1452, primera impresión 1485), obra compuesta de diez libros que siguen las enseñanzas de Vitrubio; antes había redactado *De pictura* (1436) y *De statua* (1464), el primero dedicado al arte de la pintura y el segundo al de la escultura, como sus títulos indican.

Giuliano da Sangallo (1445-1516) representa el tránsito de la arquitectura del *quattrocento* a la del *cinquecento*. En 1480 comenzó la villa Medici en Poggio a Caiano, muy inspirada en la Antigüedad, como se adivina por el pequeño espacio que antecede a la entrada, al modo de los pronaos o vestíbulos de los templos clásicos.

Por encargo de Lorenzo de Medici construyó la iglesia de Santa María delle Carceri, en Prato con planta de cruz griega. La pervivencia del modelo florentino en la edificación de palacios se observa en el Gondi y el Strozzi, que también exhiben el almohadillado característico de la ciudad de Florencia.

En Lombardía el Renacimiento entró con retraso por la fuerza que mantenía la tradición gótica. No olvidemos que por estas fechas se estaba construyendo la catedral de Milán. Será el arquitecto de origen florentino Antonio de Averlino (1400-1469), llamado Filarete, quien con la construcción del hospital mayor de Milán (1465), realizado en planta cruciforme, establecerá un modelo que será imitado en diversos lugares, entre ellos España. Se compone de cuatro naves dispuestas en el sentido de los brazos de la cruz, con el altar situado en la intersección, a fin de que todos los enfermos puedan observar los oficios religiosos. En la capilla Portinari, que sigue modelos de Brunelleschi, hizo gala de una profusa decoración que, en cierta medida, se opone a la pureza de las formas clásicas, aunque fue muy imitada en esta zona del norte de Italia, como se observa en la fachada de la cartuja de Pavía y en la capilla Colleoni de Bérgamo, las dos obras de Giovanni Antonio Amadeo (1447-1522), que no están muy lejos, en su refinado recargamiento decorativo, de la arquitectura modernista floral u orgánica que se desarrollará a fines del siglo XIX, si exceptuamos el gran óculo a modo de rosetón gótico que rompe el primer piso por encima del pórtico.

La escultura *quattrocentista*, un concurso de artistas

La escultura *quattrocentista*, frente a la medieval, se caracteriza por la búsqueda del equilibrio, la proporción y la belleza de los personajes, un canto al cuerpo humano, considerado el centro de la Creación. Tanto el relieve como el bulto redondo alcanzan un gran desarrollo. Los escultores renacentistas utilizan los materiales clásicos —mármol, bronce—, imitan los temas y modelos griegos, vuelven al desnudo o visten las figuras al modo antiguo ciñendo sus sienes de laurel; el artista se acerca a la figura humana, la estudia y la representa.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455) comenzó a cobrar fama cuando ganó en 1402 el concurso para la ejecución en bronce dorado de la puertas norte y oeste del baptisterio de Florencia, es decir, las «segundas puertas» —el tema propuesto era la escena del sacrificio de Isaac—. Andrea Pisano había esculpido las primeras, en el lado sur, entre 1328 y 1358. También se presentó Brunelleschi y, según

afirmó su biógrafo Antonio Manetti (*Vita di Filippo Brunelleschi*, 1482-1489), el concurso lo habían ganado ambos *ex aequo*, pero el también arquitecto rehusó ejecutarlo a medias con Ghiberti. Este comenzó la obra en 1404 y la terminó al cabo de veinte años; mostró un gran dominio de la perspectiva al encuadrar las figuras en marcos arquitectónicos y paisajísticos. Se trata de veintiocho escenas —veinte neotestamentarias y las ocho inferiores dedicadas a los evangelistas y a los padres de la Iglesia— encerradas en medallones lobulados, al modo gótico, pero se puede observar un trabajo anatómico y cierta libertad en la composición. En las terceras puertas para el acceso por la fachada oriental —encargadas también a él ya directamente, sin concurso, en 1425, ante el gusto que provocaron las anteriores—, conocidas como puertas de la Gloria, en las que trabajó hasta 1454, divide las escenas, de temática veterotestamentaria, en amplios paneles —diez en total, cinco en cada puerta—, donde se aprecia el dominio de la perspectiva propio del primer Renacimiento italiano y una originalidad en las actitudes armónicas de las figuras, así como el relieve pictórico o *schiacciato* (de *schiacciare*: 'aplastar'), modelado suave para el último plano mientras el primero goza de mayor volumen, al tiempo que los dorados crean juegos de luz. Miguel Ángel las tuvo por «tan bellas que estarían bien como puertas del Paraíso» —según informa Vasari—, nombre con el que también se las conoce. En sus últimos años escribió un tratado de arte en tres volúmenes titulado *Comentarios*, en los que se declaró único vencedor del famoso concurso.



Lorenzo Ghiberti: Escenas de la vida de José en los paneles de bronce dorado que decoran las puertas de la Gloria, en la fachada este del baptisterio de Florencia, que Miguel Ángel llamó por su perfección *Puertas del Paraíso*.

Donato di Niccolò di Betto Bardi, llamado Donatello (1386-1466), que colaboró con Ghiberti rompe con las pervivencias de la tradición gótica para plasmar los ideales del humanismo, a la manera clásica, basada en el equilibrio y la armonía compositiva y en el estudio del cuerpo humano en todas las edades de la vida. En su *San Jorge* (1409), de mármol, se aprecia una gran serenidad,

mientras que en su *David* (1430) con la cabeza de Goliat a sus pies, de bronce, que también se identifica con el dios Mercurio y la cabeza del gigante Argos, se observa una sinuosa pose que rezuma erotismo en el *contrapposto* que luce la clásica y sugerente curva praxiteliana —la inspiración en el *Apolo Sauróctono* de Praxíteles es evidente—. Caso aparte constituye la estatua del profeta Habacuc (1435), llamada *il Zuccone* («el Pepino»), donde se aleja del ideal de belleza del mundo clásico para mostrar el realismo de la vejez, con calvicie incluida.

Imitando los sarcófagos romanos, labró para la catedral de Florencia los relieves de la cantoría (1439). Inspirada en la estatua romana de Marco Aurelio, realizó en 1453 la estatua ecuestre del condotiero Gattamelata (‘gata melosa’, llamado así por su astucia), recuperando la técnica de la cera perdida; el personaje aparece dignificado exhibiendo su bastón de mando, retomando así el ideal heroico. De su última etapa florentina pueden señalarse los relieves de los púlpitos de la iglesia de San Lorenzo, con sus figuras agitadas, y la imagen en madera policromada de María Magdalena (1455), escasamente trabajada, con lo que consigue una expresividad rayana en el ascetismo religioso y el dramatismo de la pecadora arrepentida, ya en la vejez. En esta línea se halla también el *San Juan Bautista* de la iglesia de Santa María dei Frari de Venecia.



Donatello. Estatua ecuestre en bronce a la cera perdida del condotiero Gattamelata, en Florencia. El personaje, dignificado, exhibe su bastón de mando, retomando así el ideal heroico de la Antigüedad clásica.

En el arte del relieve utilizó frecuentemente la técnica del *schiacciato*, que vimos al hablar de

Ghiberti, de quien fue discípulo y colaborador.

Agostino di Duccio (1418-1481) dejó una obra maestra en el relieve de los *Ángeles músicos* del oratorio de San Bernardino de Perugia, en cuyos ropajes, ora ceñidos al cuerpo ora flotando al viento, logró plasmar el dinamismo veloz del paso fugaz de esas criaturas.

Jacopo della Quercia (1371-1438) es el autor de la *Fonte Gaia* (1419) de Siena, en la que destacó por sus figuras robustas, que influirán en Miguel Ángel. Así mismo, llevó a cabo la decoración del portal central de la iglesia de San Petronio de Bolonia, donde dividió el espacio en recuadros que albergan temas bíblicos de manera independiente, lo cual pudo haber inspirado a Miguel Ángel para el episodio de la Creación en la decoración al fresco de la capilla Sixtina.

Lucca della Robbia (1399-1482) trabajó la terracota vidriada polícroma en imágenes delicadas, como la *Virgen del Rosal*, que no busca la solemnidad de la madre de Dios sino la belleza de una mujer con su hijo, y tendrá una gran difusión por su acercamiento al gusto popular. Su sobrino, Andrea della Robbia (1435-1525), seguirá en la misma línea, si se quiere más edulcorada todavía, como se aprecia en los medallones que vimos en el hospital de los Inocentes.

Desiderio da Settignano (1428-1464) se halla en una línea parecida, suave y modulada, como se aprecia en sus relieves de la Virgen con el Niño. Muestra también la influencia de Donatello, especialmente en el uso de la técnica del *schiacciato*, apreciable en el *Altar del Santísimo Sacramento* de la iglesia de la Santa Croce de Florencia, ciudad en la que llevó a cabo la mayor parte de su obra.

Los dos artistas que tratamos a continuación se dedicaron fundamentalmente al trabajo del bronce, es decir, fueron orfebres; en su obra comienzan a apreciarse los primeros rasgos de la transición al *cinquecento*.

El primero es Antonio Pollaiuolo (1432-1498), que se caracteriza por un extraordinario dinamismo y un cuidado tratamiento anatómico, como se aprecia en el grupo de *Hércules y Anteo* (1475). Realizó también las tumbas de los papas Sixto IV e Inocencio VIII en las grutas vaticanas (bajo el subsuelo de San Pedro), cuyos relieves denotan influencia helenística en los gestos y actitudes de las figuras y un refinamiento exquisito en lo minucioso de los ropajes y complementos.

El segundo es Andrea di Michele di Francesco di Cione, llamado Verrocchio (1435-1488), que se caracteriza por la expresividad de sus figuras, que contrastan, a pesar de corresponder a la misma temática, con la serenidad de Donatello, como se aprecia en el *David* y en la estatua ecuestre del condotiero Colleoni (1488), realizada en bronce a la cera perdida para la plaza de San Giovanni de Venecia, y en la que el caballo está elegantemente adornado con cinturón de taracea, al igual que la silla de montar. Al contrario que el «saber estar» del Gattamelata, muestra en su teatralidad una actitud enérgica, desafiante, a lo que contribuye su postura de medio lado, erguido y tensionado en los estribos, y la altura del pedestal de mármol que le sustenta, como elevándolo por encima de todo el mundo. El Verrocchio —apodado así por las verrugas de su rostro— fue también pintor y maestro nada menos que de Leonardo da Vinci, que se inició en su taller.

La pintura *quattrocentista*, una nube de artistas

Con la pintura *quattrocentista* surge el lienzo, el cuadro propiamente dicho, y desaparece el retablo.

Aunque continúa predominando la temática religiosa, son cada vez más frecuentes las escenas mitológicas y los retratos, coincidiendo con la corriente de exaltación del individualismo; predominan los bustos de tres cuartos y de perfil. Existe asimismo un gran interés por la naturaleza y el paisaje. Las técnicas utilizadas hasta la llegada del óleo a fines de siglo son el temple sobre tabla y el fresco sobre las paredes.



Fray Angélico. *Anunciación* del Museo del Prado (Madrid). El pintor muestra su dominio de la perspectiva lineal, así como su maestría en la distribución del color y en la consecución del elegante misticismo de los rostros.

La mayor preocupación de los pintores, junto con el volumen y la perspectiva —perdidos durante el simbolismo medieval—, es la representación del cuerpo humano, con lo que el desnudo se termina convirtiendo en uno de los grandes temas de la pintura. La simetría y los conceptos de armonía y proporción priman en las composiciones, que generalmente responden a esquemas triangulares; se da, además, un predominio absoluto del dibujo sobre el color. En cuanto a la luz, predomina el foco único, de carácter central, con algunos alardes como la iluminación de espaldas.

Existe un gran número de pintores, que se agrupan en distintas escuelas:

La escuela florentina, en la ciudad dominada políticamente y financiada culturalmente por los Medici, se centra en recuperar el volumen y la perspectiva, perdidos durante el Medievo.

Giovanni da Fiesole, llamado Fra Angelico (h. 1395-1455), es considerado el iniciador. Su obra presenta una temática profundamente religiosa. Técnicamente, estuvo atento a las innovaciones de su época, mostrando un buen dominio del dibujo junto con el suave empleo de la luz y el color. Se cree que comenzó su carrera artística como iluminador de libros religiosos. Entre sus primeras obras se hallan la *Madonna de la estrella*, la *Coronación de la Virgen* y el *Juicio universal*, las tres en San Marcos de Florencia, donde también pintó varios frescos en el claustro y en la sala capitular. En 1445 se trasladó a Roma, llamado por el papa Eugenio IV, para pintar los frescos de la desaparecida capilla del Sacramento en el Vaticano. Poco después, junto a Gozzoli, realizó los frescos de la

catedral de Orvieto, y su último trabajo fue la decoración de la capilla del papa Nicolás V, también en el Vaticano. Entre sus obras, la más destacable es *La Anunciación* (una de cuyas versiones más conocidas se halla en el Museo del Prado), donde muestra su buen dominio de la perspectiva lineal, propia de otros artistas florentinos como Masaccio o Donatello (este último en el bajorrelieve), así como su maestría en la distribución del color y en la consecución del elegante misticismo de los rostros. Dispone las figuras en un marco arquitectónico ya renacentista e introduce, como novedad frente al goticismo, el paisaje en segundo plano, con Adán y Eva expulsados del paraíso, aludiendo a que el hombre será redimido con el nacimiento de Cristo que anuncia el arcángel a María.

Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai, llamado Masaccio (1401-1428), continuador de Giotto, en su corta vida mostró interés por las investigaciones sobre el espacio y la perspectiva lineal, imprimiendo a las figuras un acusado matiz escultórico a través del volumen y la luz intensa que incide sobre los cuerpos, dotados de un movimiento natural, como se observa en sus frescos de la capilla Brancacci en la iglesia del Carmen o en *La Trinidad* de Santa María Novella, donde añade efectos ilusionistas.



Masaccio: *El tributo de la moneda*, fresco de la capilla Brancacci en la iglesia del Carmen de Florencia. Las figuras poseen un acusado matiz escultórico, logrado a través del volumen y la luz intensa que incide sobre los cuerpos.

Paolo Uccello (1397-1475), pintor de batallas (*Batalla de San Romano* en el palacio Medici-Riccardi), destacó notablemente por sus estudios de perspectiva, al igual que Piero della Francesca (1415-1492), que se distingue por su clasicismo (*Bautismo de Cristo*), sus composiciones triangulares, el manejo de la luz y las figuras serenas, como se observa en los frescos de la *Leyenda de la Vera Cruz* de Arezzo (entre ellos el *Sueño de Constantino*), donde aplica su tratado *La perspectiva pictórica*. Realiza asimismo retratos realistas como el de su mecenas, Federico de Montefeltro, duque de Urbino, a quien pintó con la nariz «en silla de montar», o sea, con el cartílago nasal destruido, deformación que arrastraba debido a la sífilis congénita que su madre le transmitió durante el embarazo.



Paolo Ucello: *San Jorge y el dragón* (National Gallery, Londres), obra al temple sobre tabla donde se observan los estudios tendentes al logro de la perspectiva tridimensional.



Piero della Francesca: Retrato del duque Federico de Montefelttro y su esposa Battista Sforza (Galería Uffizi, Florencia), él pintado con la nariz «en silla de montar», es decir, con el cartílago nasal destruido, deformación que arrastraba debido a la sífilis congénita que su madre le transmitió durante el embarazo.

Fray Filippo Lippi (1406-1469) pinta con un punto de vista muy próximo a la superficie del cuadro, por lo que los objetos disminuyen de tamaño de manera un tanto forzada. Destaca por sus dulces *madonnas* de volúmenes redondeados, entre angelitos y paisajes, al igual que se aprecia en otras obras como la *Anunciación* Barberini.



Fray Filippo Lippi: *Tobías y el ángel* (National Gallery of Art, Washington). Colores claros, paisaje idílico y dulzura, en un punto de vista muy próximo a la superficie del cuadro.

Respecto a Andrea di Bartolo Castagno (1420-1457), que según Vasari asesinó a su colega Domenico Veneziano —lo cual no es cierto porque la víctima le sobrevivió cuatro años—, se sabe de su estancia en Venecia, hacia 1442-1444, por sus trabajos de decoración en la iglesia de San Zacarías (capilla de San Tarasio). En ese último año se trasladó a Florencia, donde llevó a cabo lo fundamental de su obra, en la que muestra un buen dominio del modelado y el dibujo, que denota la influencia de Masaccio y el geometrismo de Paolo Uccello y Piero della Francesca, como se observa en la decoración al fresco con el tema de la Pasión de Cristo del refectorio de Santa Apollonia (1448), así como en la villa Carducci con la serie *Hombres y mujeres ilustres* (1450). El uso de colores cálidos, terrosos, junto a la firmeza de la línea, imprime cierto dramatismo a sus obras, cuyas figuras resultan un tanto estáticas.



Benozzo Gozzoli. Detalle del fresco *El cortejo de los Reyes Magos*, en la capilla del palacio Medici-Riccardi de Florencia. Destaca el sentido decorativo, lujoso, al gusto de los soberbios mecenas de aquella urbe.

Benozzo Gozzoli (1420-1497) fue un pintor de línea muy decorativista, cercano al gusto de la corte florentina, como se ve en el *Cortejo de los Magos*, sito en la capilla del palacio Medici-Riccardi, donde Cosme y su familia aparecen retratados al frente de la comitiva.

Domenico di Tommaso Bigordi, llamado Ghirlandaio (1449-1494), fue un gran retratista que, además de dominar el dibujo y la perspectiva, supo captar la psicología de los personajes con gran realismo y espontaneidad, sin prescindir, a veces, de los defectos físicos, como se aprecia en uno de sus cuadros más famosos: *Viejo con su nieto*. Demuestra, asimismo, un sentido decorativo y minucioso en el retrato de Giovanna Tornabuoni.



Botticelli: *Nacimiento de Venus* (Galería Uffizi, Florencia). La diosa, posada en una venera, viene sobre el mar del que nació movida por el soplo de Céfiro, viento del oeste, y de Cloris, diosa de la brisa. Una de las Horas, la Primavera, extiende sobre su cuerpo desnudo un manto floreado. Su lánguido rostro sobre su excesivo cuello, al parecer, es el de la bella Simonetta Vespucci, musa del momento.

Sandro Botticelli (1445-1510) trata el tema mitológico en *La Primavera* y en *El nacimiento de Venus*. En esta obra —bandera del *quattrocento*—, el historiador del arte Ernst Gombrich observa en la silueta sinuosa de la diosa, de postura en *contrapposto*, cierta relación con la *maniera* de Simone Martini, además de algunas desproporciones en la figura, como los hombros excesivamente caídos o el cuello demasiado largo.

Botticelli también cultivó el tema literario en las cuatro tablas de la historia de *Nastagio degli Onesti* (1483), basada en la octava novela de la quinta jornada del *Decamerón* de Boccaccio: «El infierno de los amantes crueles», donde un joven desdeñado por su amada tiene una visión en la que un jinete persigue en el bosque a una mujer; la alcanza y, después de matarla, extrae su corazón para echárselo a los perros; ella se levanta y la escena se repite cada viernes durante tantos años como meses ignoró a su pretendiente hasta que este terminó suicidándose. Un enamorado convida a su pretendida, que tampoco le hacía caso, a un banquete junto con sus familiares y, al repetirse la escena ante todos, ella le concede su amor. Las figuras de Botticelli son estilizadas y elegantes, en continua ondulación, sensuales aunque de rostros melancólicos (su modelo habitual fue la guapa pero lánguida Simonetta Vespucci, al pie de cuyo sepulcro, en la iglesia de Ognisanti, le enterraron como había pedido treinta y cuatro años antes), y se desenvuelven en medio de paisajes idílicos.

Andrea di Cioni (1435-1488), orfebre y pintor llamado *il Verrochio* por sus muchas verrugas, como dijimos antes, fue maestro de Leonardo, trabajó la anatomía humana (*Bautismo de Cristo*) y se preocupó de estudiar los efectos lumínicos.

En la escuela de Padua sobresale Andrea Mantegna (1431-1506), que mostró primero influencia florentina (Andrea del Castagno) y luego veneciana (los Bellini). Destaca por la concepción escultórica que imprime a las formas a través del dominio del volumen y la perspectiva, como se

aprecia en *El tránsito de la Virgen* o en el violento escorzo de *Cristo muerto*, que en el rostro revela el estudio de cadáveres porque sabe reflejar el sufrimiento inmediatamente anterior a la muerte. En Padua decoró el palacio ducal con los frescos de la cámara de los Esposos (1474), donde muestra cielos abiertos en un ilusionismo pictórico.



Andrea Mantegna: *El Tránsito de la Virgen* (Museo del Prado, Madrid). Como toda su obra, destaca por la concepción escultórica que imprime a las formas a través del dominio del volumen y la perspectiva.

En la escuela de Ferrara trabajan los dos artistas siguientes:

Francesco del Cossa (1435-1478), que aporta básicamente una gran suavidad y plasticidad de formas que recuerda un tanto la línea de Piero della Francesca. Aunque hacia 1470 se trasladó a Bolonia, donde trabajó para la familia Bentivoglio, lo principal de su producción se sitúa en Ferrara, su ciudad natal, en la que decoró al fresco el palacio Schifanoia.

Cosmé Tura (1425-1495) fue un buen dominador del dibujo y la composición, bajo la influencia de Mantegna, imprimiendo a los cuerpos un matiz escultórico que muestra sus buenas dotes como dibujante. Busca el dramatismo sin reparar en deformaciones físicas un tanto crueles, como se observa en *La Piedad.*

En Umbría, Pietro di Cristoforo Vannucci, llamado *il Perugino* (1450-1523), maestro de Rafael, realiza composiciones armónicas y delicadas, de figuras lánguidas y rostros melancólicos, aportando una característica habitual en el paisaje: dos arbolitos al fondo de la composición, como se observa en la *Entrega de las llaves a San Pedro* o en los *Desposorios de la Virgen*.



Gentile Bellini: *El milagro de la Santa Cruz en el puente de San Lorenzo* (Galería de la Academia de Venecia), una de las obras que iniciaron el género vedutista característico de los pintores de la ciudad de los canales.

En la escuela veneciana destacan los Bellini: Jacopo (1400-1470), el padre, se formó en la línea de Gentile da Fabriano y sufrió en su última etapa la influencia de Mantegna. Su obra, en la que las Vírgenes son lo más característico, se aparta poco a poco de la tradición gótica para iniciar investigaciones en torno a la perspectiva y el espacio, estudio al que imprime un fuerte impulso en plena época *quattrocentista*. Destacan, asimismo, sus frescos en la catedral de Verona (1436), en Ferrara (1441) y en Venecia, realizados junto a sus dos hijos —de los cuales hablamos a continuación—, tanto en la Scuola de San Giovanni Evangelista como en la Scuola Grande de San Marcos.

Gentile Bellini (1429-1507) tuvo como maestro a Andrea Mantegna, de quien aprendió el dominio del dibujo y la perspectiva tridimensional. Le cabe el honor, según se dice, de haber sido el introductor de la pintura al óleo sobre tela, mientras los flamencos lo hacían sobre tabla. Lo más destacable de su producción fueron las pinturas de tipo narrativo sobre los ambientes públicos de Venecia (*Procesión en la plaza de San Marcos, Milagro de la santa cruz*), obras que iniciaron el género vedutista tan típico de los pintores de la ciudad de los canales, con paisajes urbanos que lucen igualmente en los pinceles de Carpaccio y de Canaletto, este último ya en el siglo XVIII. Fue autor también de escenas de la corte del sultán turco Mahomet II y del retrato oficial de este (hoy en la National Gallery de Londres), el conquistador de Constantinopla, a donde acudió el pintor en 1479 por encargo del dux representando a su Venecia natal.

Giovanni (1433-1516), su hermano, sufrió también la influencia de Mantegna —cuñado suyo—, como se observa en la *Transfiguración* o en la *Oración del huerto*, en la que muestra estudios volumétricos de los cuerpos pero tamizados por una luz dorada de atardecer, solo visible en su ciudad natal, dando vida a ese fenómeno capital que fue el estudio de la luz natural veneciana y el paisaje, que prepara el camino a los grandes maestros del pleno Renacimiento como Giorgione y

Tiziano. Lo mismo ocurre en *La Piedad*, de 1460: rostros duros y patetismo aminorados aquí por el delicado paisaje que se abre al fondo de la escena. En *Cristo muerto sostenido por dos ángeles* el dramatismo cede ante los rostros melancólicos de las criaturas que acompañan la faz doliente del Redentor muerto.



Giovanni Bellini: *El dux Leonardo Loredan* (National Gallery, Londres). Se observa la maestría del pintor en el uso del color, así como el minucioso detallismo del que hace gala.

Mayor dulzura e intimismo muestran sus pinturas dedicadas a la clientela burguesa, como la *Presentación en el templo*, en la que los ojos de los personajes rezuman expresividad en el lenguaje de las miradas.

Sus dotes para la perspectiva, aprendidas de Piero della Francesca, se hacen patentes en la *Coronación de la Virgen*, bañada por la luz de oro del sol de Venecia. En esta línea destacan las Vírgenes dispuestas ante fondo paisajístico, adecuando los efectos lumínicos de tal modo que la figura se humaniza, eliminando la distancia entre mundo sagrado y profano.

Dentro de su producción se pueden citar también diversos retratos, como el del dux Leonardo Loredan, en los que queda patente su maestría en el uso del color y el detallismo, así como las pinturas profanas (*Mujer ante el espejo*, *El festín de los dioses*), en las que el erotismo de los cuerpos femeninos y sus rostros de ojos de miel preludian las hermosas venus del siglo siguiente.

Contemporáneo del patriarca de la saga fue Domenico Veneziano (1400-1461), aunque su formación es florentina, siguiendo las enseñanzas de Filippo Lippi y Fra Angelico. Sin embargo, como buen veneciano, terminó destacando por el dominio de la luz, que crea el espacio y envuelve las formas, en las cuales destaca también un rico colorido, como se observa en su *Adoración de los Magos* y en el *retablo de santa Lucía Magnoli*.

Carlo Crivelli (1430-1495), que se instaló en Verona, buen dibujante y colorista, de temática fundamentalmente religiosa, presenta también la influencia de la escuela de Padua, que le cargó de cierto dramatismo, junto a la pervivencia de los fondos dorados goticistas como se observa en el retablo de la catedral de Ascoli, mientras las guirnaldas de frutas, tan características de Mantegna, adornan la *Virgen de la Pasión*, en la que contrasta la lánguida expresión de María con el asustadizo gesto del Niño.

Las doradas luces del atardecer bañando los edificios y riendo en las aguas del canal se observan en las vistas urbanas de Vittore Carpaccio (1465-1526), pintor que destaca igualmente por el estudio geométrico de los volúmenes, apreciable en los rostros de los personajes, así como por la riqueza de los ropajes y galas de los numerosos personajes que en variadas posturas parecen hablar en la serenidad de su mutismo, como ocurre en sus frescos del martirio de santa Úrsula, episodio de la *Leyenda dorada*, de Jacopo della Voragine, en la iglesia de los santos Juan y Pablo.



Antonello da Mesina. *El condotiero* (Museo del Louvre, París), obra en la que el pintor se muestra como un buen retratista, captador del carácter y la psicología del personaje.

En el sur de Italia, Antonello da Messina (1430-1479) supo combinar las influencias flamencas de los Van Eyck —fue el introductor de la técnica del óleo— con el dominio del volumen y la composición típicamente italianos; destacó, asimismo, como un buen retratista, captador del carácter y la psicología del personaje.

3

Todo cambia (siglos XV-XVI)

Una economía en continuo crecimiento

Los grandes cambios tanto económicos como sociales —que estudiaremos a continuación— representan el tránsito del sistema feudal a la economía capitalista, abriendo el mundo a una nueva época, en la que tiene el principal papel el fenómeno de la consolidación de las monarquías, que dará lugar a la formación de los Estados modernos.

Pero ello no hubiera sido posible sin el surgimiento y también consolidación de un nuevo prototipo de hombre: el burgués capitalista, de mentalidad negociante y arriesgada, impregnado del afán de lucro y dispuesto a invertir para obtener el máximo beneficio. Quizá no haya palabras como las del banquero por antonomasia de la época, Cosme de Medici: «De buena gana le hubiera prestado plata a Dios Padre, a Dios Hijo y a Dios Espíritu Santo, para tenerlos así en las columnas de mis libros de cuentas».

En el siglo XVI existían ya las dos condiciones básicas para el desarrollo del capitalismo: la concentración de la propiedad de los medios de producción (la tierra, las minas y la maquinaria) en manos de la burguesía y la presencia de una clase social cuya fuerza de trabajo era el único medio de vida que tenían disponible, es decir, aquellos conocidos como proletarios porque no tenían nada excepto su propia prole.

Para la continuidad del sistema se hizo necesaria la creación de compañías mercantiles que operaran con medios de pago y transacciones económicas. Surgieron las sociedades por acciones de tipo financiero, en las que se unían mercaderes, banqueros y prestamistas como los Fugger (Fúcares, en España) y los Wessel germanos, quienes obtuvieron del rey de España (Carlos I) pingües concesiones, cual los arriendos de las minas de mercurio de Almadén o las de plata de Guadalcanal, o la colonización de la costa sur de Venezuela, desde la que entraron a saco en el país a la búsqueda infructuosa de metales preciosos.

Surgió así el tráfico con títulos valores que representaban las mercancías, cuyo importe se abonaba, para evitar el movimiento de dinero físico, con procedimientos como los giros,

desarrollados por la bolsa de Lyon, o la letra de cambio, un documento mercantil por el cual el deudor se compromete a pagar al acreedor el importe correspondiente a la transacción económica en un plazo estipulado.

Este entramado sistema financiero no dejó de ser favorecido por los monarcas, quienes estaban necesitados de disponer de dinero en efectivo para efectuar los cuantiosos pagos que iban acumulando en la administración de sus Estados y el mantenimiento de sus ejércitos, los cuales, como demostraron más de una vez, podían lanzarse al saqueo y no combatían si no recibían su dinero, e incluso podían llegar a manifestarlo golpeando con las picas y gritando sin lanzarse al ataque: «¡Paga!, ¡paga!».



En *El cambista y su mujer* (Museo del Prado, Madrid), el pintor holandés Marinus van Reymerswaele dejó en este cuadro una estampa de las actividades financieras de la época renacentista. La geometrización de los rostros es un rasgo típico de los pintores del norte.

Por tanto, capitalismo y monarquía formaron un tándem *sine qua non*, podríamos decir. Lo mismo que con el Vaticano, cuyos usureros recibían comisión por la venta de indulgencias.

Con el establecimiento de las rutas oceánicas y el descubrimiento de América, el comercio internacional tuvo, lógicamente, un impulso extraordinario a través de la llegada de productos exóticos a la vieja Europa y, así mismo, apareció un nuevo mercado que se surtía de los objetos que se elaboraban en las metrópolis con las materias primas que las colonias suministraban, un negocio redondo para las primeras, mientras las rutas atlánticas iban desplazando a las del Mediterráneo.

UNA SOCIEDAD EN TRANSFORMACIÓN

Durante el siglo XV tuvo lugar un aumento demográfico en Europa. Ya desde mediados de la centuria anterior, la población había venido recuperándose después de los devastadores efectos de la peste negra que, tras las primeras oleadas mortíferas de 1348, a pesar de nuevos rebrotes, terminó cediendo para permitir el paulatino crecimiento demográfico del continente hasta los cincuenta millones de almas, aproximadamente.

La mayor parte de la población, que llegaría a alcanzar los cien millones de habitantes a fines del siglo XVI, se concentraba en las ciudades y regiones del centro y norte del continente: Borgoña, Flandes (Amberes, Brujas), los Países Bajos, el sur de Alemania (Colonia, Augsburgo, Fráncfort) Suiza (Ginebra), el norte de Francia (París) e Italia (Florencia, Lombardía, Venecia).

La sociedad se dividía en estamentos:

- La nobleza, que poseía extensas propiedades en el campo y, al igual que el clero, mantuvo sus privilegios, aunque perdió poder político sobre todo en las ciudades.
- La burguesía, que se dividía en pequeña (artesanos, mercaderes) y alta (banqueros y comerciantes a gran escala). La primera se enfrentó a la segunda y a la nobleza por el poder político en las ciudades.
- Los campesinos, cuya situación económica no mejoró en relación con la Edad Media, puesto que el aumento de los precios fue superior a los escasos ingresos que obtenían de sus actividades agrícolas y ganaderas. Socialmente, en la mayoría de los países de Europa occidental se liberaron del yugo señorial, no así en las naciones del este, donde continuaron viviendo en régimen de servidumbre.

Respecto a las ciudades, en época renacentista se dio un gran desarrollo de las mismas, si bien la mayoría de la población continuaba viviendo en núcleos rurales.

Fue en las ciudades italianas donde se produjo un mayor crecimiento urbano a lo largo del siglo XV, especialmente en Florencia, gobernada por los Medici, una dinastía de banqueros encabezada por Cosme, el patriarca (1389-1464), quien fomentó el embellecimiento de la urbe con su mecenazgo artístico. Le sucedieron su hijo Pedro y sus nietos Juliano y Lorenzo, los cuales continuaron la labor de su primer predecesor.

UNA CULTURA RENOVADA

En 1543 el médico flamenco Andrea Vesalio (1514-1564), si es que se puede adjudicar en aquellos tiempos ese título a quienes procuraban investigar los secretos del cuerpo humano sin apenas más medios que la experiencia y la intuición, publicó el primer tratado de anatomía: *Sobre la estructura del cuerpo humano*, basado en la disección de cadáveres, que empezaba «a tomar cuerpo» (nunca mejor dicho) cuando dejó de castigarse como atentado contra el Espíritu Santo, que en cada uno tiene su templo. Poco después, en Francia, el cirujano-barbero (nombre compuesto que se aplicaba a quienes practicaban directamente con las heridas) Ambroise Paré (1509-1590) realizó las primeras ligaduras de vasos sanguíneos. El gran paso siguiente fue el descubrimiento de la circulación de la sangre a través de las arterias y venas, que publicó en su *Motu cordis* (*Sobre el movimiento del corazón*) William Harvey (1578-1657). El español Miguel Servet (1511-1553) había sido el

descubridor de la circulación menor o pulmonar de la sangre, lo que le costó la hoguera.

Leonardo da Vinci, polifacético hasta el extremo, realizó en sus cuadernos de anatomía un completo estudio fisiológico del cuerpo humano. Y muchos artistas se interesarán por el aprendizaje del mismo para representar con la mayor fidelidad patologías y disfunciones, como iremos haciendo notar a lo largo del libro.

Los descubrimientos astronómicos fueron de gran trascendencia durante la época renacentista. Ya a mediados del siglo XV Johannes Müller von Königsberg, conocido como Regiomontanus, había corregido las mediciones astronómicas del griego Ptolomeo en el *Almagesto*.

El astrónomo polaco Nicolás Copérnico (1473-1543), en su*Revolutionibus orbitum celestium* (*Sobre el movimiento de la esferas celestiales*), que escribió al final del primer tercio del siglo XVI, dejó establecido que todos los planetas giran sobre sí mismos (movimiento de rotación) y en torno al sol (movimiento de traslación), y que es este, no la Tierra, el centro de nuestro sistema, lo que se conoce como teoría heliocéntrica, en oposición al sistema geocéntrico que primaba desde Ptolomeo debido al aparente movimiento que desde nuestra óptica realiza el astro rey en su viaje diario de oriente a poniente, mientras el planeta parece permanecer estático.

E n*Mysterium Cosmographicum* (1596), Johannes Kepler (1571-1630), basándose en las investigaciones de Tycho Brahe (1546-1601), corrigió a Copérnico al establecer que los planetas giran en torno al sol describiendo órbitas elípticas, no circulares como había dicho aquel. En sus propias palabras, su «intención es demostrar que la máquina celestial se parece más a un mecanismo de relojería que a un ser divino».

Giordano Bruno (1543-1600), más que nada un filósofo, defendió públicamente esa postura y afirmó que tanto el universo como Dios son infinitos, pero que ambos no se contraponen, antes al contrario, no pueden existir el uno sin el otro. Sin embargo, esa opinión le llevó a la hoguera por hereje.

Por su parte, Galileo Galilei (1564-1642), que para salvar su piel hubo de abjurar de sus tesis heliocéntricas arrodillado ante el Tribunal del Santo Oficio, reunido en el convento dominico de Santa Maria sopra Minerva de Roma, pese a que vivió bajo arresto domiciliario, descubrió con el telescopio que él mismo había inventado las montañas de la Luna, las manchas solares, diversas estrellas desconocidas, los satélites de Júpiter y las fases del lucero del alba (Venus). En su*Diálogo sobre los principales sistemas del mundo*, ya del siglo XVII (1632) y por tanto fuera de la época renacentista, se dedicó a burlarse de los planteamientos medievales (apoyados por el cristianismo) sobre el orden inmutable del cosmos, abogando por la experimentación y la observación como fuente de conocimiento, al margen de los textos sagrados, que no tienen otro valor que el literario y el espiritual, por tanto ayunos en cuestiones científicas.

UNA RELIGIÓN REFORMADA Y CONTRARREFORMADA

La Reforma o, mejor dicho, revolución teológica de Lutero (1483-1546), monje agustino procedente de una familia de mineros y campesinos, es uno de los hechos fundamentales de la historia moderna, y no solo fue un fenómeno religioso sino político. Fue una afirmación de la libertad del individuo; representó una transformación de la autoridad establecida y una redistribución del poder y la riqueza.

Se dio una relajación de las prohibiciones canónicas, como la usura, y sirvió de base al poderío monárquico para la formación de Estados como Dinamarca o Inglaterra, mientras que en Alemania significó la rebelión contra el poder central. Representó una división en el cristianismo que aún hoy se mantiene. Se consagró el paso de una cristiandad bajo el pontífice a una idea de cristiandad sin Iglesia jerárquica.

Los principales puntos de la doctrina luterana son:

- Justificación por medio de la fe, de acuerdo a la epístola de san Pablo a los Romanos: «[...] una persona es aceptada por Dios por medio de la fe, sin tomar en cuenta si ha hecho lo que la ley manda» (Ro. 3:27).
- Las Sagradas Escrituras son la única fuente de fe y se proclama su libre interpretación, con lo que desaparece el magisterio de la Iglesia.
- El libre examen de conciencia, lo cual representa una gran individualización en el plano religioso. Se inscribe dentro de la corriente individualista del Renacimiento, al igual que la postura siguiente.
- El sacerdocio universal de todos los creyentes, con lo que se suprime la Iglesia, es decir, la soberanía del papa, la jerarquía cardenalicia y episcopal y las órdenes religiosas.
- Negación del culto a la Virgen y la intercesión de los santos, con el consiguiente aniconismo, que derivó en iconoclastia destructora de obras artísticas; hoy lo llamaríamos terrorismo cultural.
- Rechazo de los siete sacramentos de la Iglesia de Roma e instauración únicamente de dos: bautismo y eucaristía.

El proceso rupturista se desarrolló como sigue:

En 1506 el papa Julio II había concedido una indulgencia especial a quienes contribuyeran económicamente a la construcción de la basílica de San Pedro del Vaticano. En 1510, León X volvió a hacer lo mismo. El arzobispo de Maguncia, Alberto de Brandenburgo, dominico, fue el encargado de la supervisión económica en Alemania, a cambio del 50 % de lo recaudado, que destinaría a pagar los créditos solicitados a los banqueros Fugger para sufragar los gastos —comprar los votos— de su elección. Además, la compraventa de indulgencias tenía el carácter de entrega a cuenta, es decir, mediante la limosna que suponía su abono se adquirían derechos para expiar la culpa —ya que el perdón solo compete a Dios— por las malas obras cometidas. Por tanto, la religión se había convertido en algo así como una transacción comercial, un mercadeo.



Retrato de Lutero, por Lucas Cranach el Viejo (Galería Uffizi, Florencia). Su negativa a retractarse de las noventa y cinco tesis que publicó negando la validez de las indulgencias dio lugar a la Reforma protestante.

Ante esto, el 31 de octubre de 1517, Lutero, que enseñaba Teología en la Universidad de Wittemberg, fijó sus noventa y cinco tesis en la puerta de la catedral de esta ciudad alemana, siguiendo la costumbre de la época; luego, se imprimieron y vendieron por todas partes y alcanzaron una gran difusión. Negaba la validez de las indulgencias porque, según decía, los castigos del más allá solo pueden ser perdonados por Dios, y el único mérito que puede hacer el hombre es el amor al prójimo, por lo que era preferible que los cristianos dieran su dinero a los pobres antes que utilizarlo para obtener indulgencias.

En 1518 Lutero fue llamado a Roma pero no compareció. Sí lo hizo en la Dieta de Augsburgo donde mantuvo una disputa teológica con el cardenal Cayetano que no llegó a ninguna parte, salvo para proporcionarle algunos apoyos como el de Federico de Sajonia. Al año siguiente tuvo lugar en Leipzig otro debate con el teólogo Johann von Eck, en el que el agustino escoró hacia planteamientos maximalistas, como que el papa no era infalible ni tampoco la máxima autoridad de la Iglesia, negando asimismo la legitimidad temporal de su poder sobre los Estados Pontificios.

En Alemania iban creciendo sus adeptos entre los intelectuales y artistas como el humanista Philipp Melanchthon y los pintores Lucas Cranach y Alberto Durero. También en otras partes de Europa aparecieron partidarios suyos, como el humanista francés Jacques Lefèvre d'Étaples y su colega holandés Erasmo de Rotterdam.

En 1520 León X publicó su bula *Exsurge Domine,* declarando heréticas cuarenta y una de las noventa y cinco tesis de Lutero y concediéndole un plazo de sesenta días para retractarse o, en caso contrario, sería excomulgado. La respuesta «chulesca» de Lutero fue quemar la bula públicamente. En este ambiente prebélico aparecieron sus tres escritos principales: *A la nobleza cristiana de la nación alemana*, *De la cautividad babilónica de la Iglesia* y *De la libertad del cristiano*.

Al año siguiente, el emperador Carlos V, intentando amansar las aguas revueltas, convocó una dieta en Worms. Pero Lutero no se avino a razones, exclamando: «No puedo ni quiero retractarme porque no está bien obrar contra la propia conciencia. ¡Que Dios me ayude!».



Retrato del papa León X acompañado de sus sobrinos los cardenales Luigi di Rossi y Giulio de Medici, obra de Rafael (Galería de los Uffizi, Florencia). Este es el pontífice que excomulgó a Lutero tras su negativa a retractarse y su pública respuesta de quemar la bula papal.

Desterrado por el emperador, fue llevado al castillo de Wartburg bajo la protección del elector de Sajonia. Le siguieron una serie de compañeros de claustro como Melanchthon, su exdiscípulo Karlstadt y Zwilling, quienes fundaron comunidades de laicos, llamadas «los exaltados», que establecieron la que denominaron misa evangélica, que consistía en un sermón seguido de la comunión bajo las dos especies, y aprobaron el matrimonio de los sacerdotes, al tiempo que se dedicaron ferozmente al terrorismo iconoclasta y suprimieron numerosos conventos.

Estos personajes fueron rápidamente controlados por Lutero —que no era un extremista radical— y sus prácticas desaparecieron. No obstante, el pastor de Zwickau, un tal Thomas Müntzer, fundó los «profetas», comunidad en la que se ingresaba a través de un nuevo bautismo, de ahí que la secta

recibiera el nombre de anabaptistas. Practicaban la comunidad absoluta de bienes porque sostenían que no era posible la reforma religiosa total sin la revolución social.

En 1523 fue abortada la sublevación de los caballeros, rebelión de un sector social oprimido, dirigida por Franz von Sickingen, un noble alemán que murió durante el sitio a su castillo de Nanstein por las tropas comandadas por Felipe I de Hesse.

A partir de 1524 se unieron a Lutero varios príncipes alemanes aprovechando los postulados políticos y económicos de la doctrina que les beneficiaban: además de Federico de Sajonia, Casimiro de Brandeburgo y, en 1525, el gran maestre de la orden teutónica, que secularizó todos los bienes de la misma. Ese año se produjo un violento estallido social en Suabia, donde los campesinos reclamaron la abolición de los derechos de servidumbre, así como la elección de los pastores religiosos y otras peticiones en contra de los señores tanto laicos como eclesiásticos.

Ante ese cariz revolucionario, Lutero publicó su *Exhortación a la paz*: «Los cristianos no combaten con la espada; sus armas son la cruz y la paciencia». Pero, en vista de que la situación no cambiaba porque los violentos no le escuchaban, optó por entregar la Reforma a los poderes, es decir, institucionalizarla, y pidió ayuda a los nobles: «Hay que estrangularlos [a los campesinos]. Hay que matar al perro enloquecido que se lanza contra ti; si no, él te matará».

La revuelta fue sofocada por las armas. En la batalla de Frankenhausen (15 de mayo de 1525) los sublevados sufrieron una gran derrota ante los ejércitos de los príncipes dirigidos por Felipe I de Hesse y el duque Jorge de Sajonia, y se produjo una gran matanza de campesinos en la que fue cogido prisionero Müntzer.



Tiziano: Retrato ecuestre del emperador Carlos V en la batalla de Mülhberg (Museo del Prado, Madrid), 1547, donde logró una victoria

un tanto efímera frente a los protestantes alemanes. Destacan las calidades técnicas del pintor como el brillo de la armadura o el uso del colorido y el tratamiento del paisaje.

Pero al cabo de diez años los anabaptistas resurgirán en la ciudad de Münster, donde fundaron la «Nueva Sión», en la que practicaban la poligamia y la comunidad de bienes y profetizaban la segunda venida de Jesucristo; y otra vez la secta tuvo que ser ahogada en sangre. En Mühlhausen, tomó la dirección Melchor Hoffman, dando lugar a la secta de los melchoritas, a la que siguió la de los menonitas, liderados por el reformador holandés Menno Simons, así como la de los huteritas, seguidores de Jakob Hutter. Por el Decreto Imperial de Augsburgo (1551) los anabaptistas serán condenados a muerte allá donde se encuentren, sin juicio previo.

En 1526 la Dieta de Spira reconoció la libertad religiosa y se negó a aplicar los decretos de excomunión y destierro contra Lutero. En 1529 el emperador pretendió abolir este acuerdo, pero varios príncipes no lo aceptaron y protestaron, de donde procede el nombre de la nueva creencia cristiana.

Con el fin de llegar a un acuerdo, el emperador convocó una nueva dieta en Augsburgo, a la que asistió Melanchthon en representación de Lutero para presentar una propuesta muy moderada, pero Carlos V no quiso estar y pasar por ella.

En 1531 se constituyó la Liga de Esmalcalda, que agrupaba a los príncipes protestantes, y se declaró la guerra al imperio.

Tras la muerte de Lutero en 1548, el año siguiente a la victoria imperial en Mülhberg, aún Carlos V, por el Interim de Augsburgo, intentó detener el avance de la Reforma haciendo dos concesiones: la comunión bajo las dos especies y el matrimonio de los religiosos. No surtió efecto y hubo un nuevo levantamiento que obligó a abolir ambas disposiciones en 1552. En 1555 se firmó la Paz de Augsburgo, el reconocimiento *de facto* de la Reforma, como veremos en el capítulo 5.

En otros países

Hubo otras doctrinas reformadoras que surgieron prácticamente al mismo tiempo que el luteranismo y se propagaron de la mano de sus creadores, entre los que destacan Zwinglio y Calvino.

Juan Calvino (1509-1564), canónigo de la catedral de Zúrich, se inclinó en principio por las ideas luteranas pero al poco discrepó con ellas. Convencido de la predestinación del alma, no daba tanto valor a las sagradas escrituras en el camino de la salvación, y en los dos sacramentos aceptados por Lutero no observaba tampoco más que simbolismos. No era partidario de la separación Iglesia-Estado, por lo que colaboró con el gobierno de la ciudad y en la lucha contra los cantones suizos fieles al catolicismo. La doctrina calvinista está contenida en su obra *La institución de la religión cristiana*, así como en los *Comentarios a las Epístolas de san Pablo*. Sus principales puntos son:

- No existe la salvación al margen de la revelación. Dios resulta incomprensible para el ser humano, por tanto rechaza —como Moisés— las imágenes divinas. Para que el hombre conozca a Dios, este se ha revelado en la Biblia, siendo solo a través de ella como se puede llegar a Él. En tal cometido es necesaria la fe, que es una gracia divina. Dios se da a conocer también en la naturaleza, que es obra suya.

- La predestinación. Tras el pecado original —doble delito de desobediencia y soberbia— todos los hombres deberían estar irremisiblemente condenados, pero, en su infinita misericordia, Dios ha enviado a su Hijo a la Tierra para salvar a los elegidos, quienes están predestinados ya desde su nacimiento por libre elección de la voluntad divina, algo que el hombre no puede comprender.
- La fe en Cristo es la principal señal para conocer que Dios nos ha escogido entre los predestinados a la salvación.
- Las obras no otorgan la salvación, sino que el hecho de realizarlas es señal inequívoca de que el sujeto se halla en el buen camino.
- Solo existen dos sacramentos: el bautismo y la eucaristía. Ambos han sido instituidos por Jesucristo para conocer que Dios nos otorga la fe y la forma de robustecerla. No cree en la transustanciación de las especies, el pan y el vino no se convierten en el cuerpo y la sangre del redentor, sino que son solo medios para comulgar con la naturaleza divina, en una finta dialéctica difícil de entender, como las palabras de Jesús cuando hablaba de roer (del verbo griego *trogo*, traducción del arameo) su propia carne: «¿Cómo puede este darnos a comer su carne?» (Jn. 6:52).
- Niega la autoridad del papa; solo los pastores tienen poder sobre los fieles.

A través de sus seguidores, bien formados por Calvino, la doctrina se extendió por Francia, Inglaterra, Países Bajos e incluso llegó hasta América. Aparte de Suiza, fue en el territorio galo donde alcanzó mayor eco. En 1559 se reunió en París el primer sínodo nacional francés, que contó con la fuerte oposición del rey y gran parte de la nobleza, para terminar desencadenando las sangrientas guerras de religión que tuvieron lugar en el siglo XVI.

En una línea parecida se mantuvo Ecolampadio, un monje de Augsburgo que únicamente discrepaba en la vertiente política, aunque estaba de acuerdo con la doctrina referente a los sacramentos.

Del mismo parecer fue el alsaciano Bucero, que en Estrasburgo se propuso llevar a cabo una simplificación de las ceremonias de culto, aunque era partidario del concepto de universalidad de la Iglesia frente a los pequeños grupos de elegidos y de lograr la unión entre todos los protestantes, por lo que fue uno de los autores del manifiesto conocido como *La Concordia de Wittenberg* (1536). No obstante, al año siguiente, se separó de la postura de Lutero cuando este firmó los Acuerdos de Esmalcalda.



Retrato de Enrique VIII de Inglaterra, por Holbein el Joven (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid). El monarca inglés se separó de la iglesia de Roma cuando esta se negó a concederle la anulación o el divorcio de su matrimonio con Catalina de Aragón.

En Inglaterra surgió el anglicanismo de la mano del monarca Enrique VIII, que se separó de la Iglesia de Roma cuando el papa se negó a concederle la anulación de su matrimonio con Catalina de Aragón para desposarse con Ana Bolena, separación que perdura hasta hoy. Por el Acta de Supremacía (1534), se proclamó cabeza de la Iglesia de Inglaterra, y toda la jerarquía eclesiástica —presidida por el arzobispo de Canterbury— quedó sometida a la autoridad real. Conservaron la solemnidad de los cultos que, sin embargo, los luteranos abolieron, sustituyéndolos por ceremonias sencillas en las que se leía la Biblia y se pronunciaban sermones y cánticos.

UNA POLIFONÍA TAN VOCAL COMO PROFANA

Durante el Renacimiento —término que en música no tiene el mismo significado que en el resto de manifestaciones culturales del siglo XVI, puesto que no supone ninguna vuelta a las creaciones musicales de la Antigüedad y solo indica una etapa cronológica— continuó existiendo la distinción entre música religiosa y música profana, al igual que había sucedido en la Edad Media. No obstante, tanto la música vocal como la instrumental estaban compuestas para varias voces (polifonía) y contaban con un ritmo regular y medido, aunque se seguían empleando las escalas modales medievales.

La música renacentista desarrolló nuevas texturas o formas de relacionarse las diversas líneas melódicas simultáneas —vocales o instrumentales— que intervienen en la composición musical, en

la que se combinaban de distintas maneras:

- El contrapunto imitativo, un tipo de textura polifónica en la que varias líneas melódicas similares en movimientos diferentes son interpretadas por varias voces que se imitan.
- La homofonía, en la que varias líneas melódicas se mueven simultáneamente pero con distintas notas. Cantan todas las voces a la vez el mismo texto con un ritmo muy parecido, de ahí el nombre.
- La melodía acompañada, en la que existe una línea melódica principal que destaca sobre las voces inferiores, que constituyen el acompañamiento armónico, generalmente formado por acordes.

Respecto a la música vocal, esta se desarrolló tanto en su vertiente profana como religiosa. Los textos adquirieron cada vez mayor importancia con el objeto de expresar el carácter solemne, alegre, piadoso, etc., de la composición. Hubo tres formas principales: el motete, la misa y el coral. El primero, que ya existía en la Edad Media con carácter profano a dos o tres voces, cada una con un ritmo y un texto (*mot*, en francés) diferente, se convirtió en música religiosa durante el Renacimiento y amplió el número de voces aunque dejó de reunir letras diferentes. En cuanto a la misa, se trataba de una composición a partir de los textos litúrgicos en latín. El coral, característico de la liturgia protestante alemana, no se cantaba en latín sino en las diferentes lenguas vernáculas, y estaba basado en melodías preexistentes.

Entre las principales figuras de la música vocal hay que destacar a los italianos Orlando di Lasso (1532-1594) y Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), así como al francoflamenco Josquin des Prez (1450-1521) y al monje agustino reformador Martín Lutero en Alemania, compositor y flautista, y el creador del coral. En lo que se refiere a España, hablaremos de sus principales compositores, como Tomás Luis de Victoria, en el penúltimo capítulo del libro.

Respecto a la música vocal profana, esta fue adquiriendo una mayor relevancia a través del interés que despertó en la nueva burguesía. La forma musical más empleada fue el madrigal, de origen italiano. Interpretado siempre a varias voces —cuatro o más— y con acompañamiento instrumental, estaba escrito en lengua vernácula y su intención consistía en la transmisión de los sentimientos tanto a través de la música como del texto.

Aparte del italiano Claudio Monteverdi (1567-1643), que compone ya en época barroca estableciendo la transición entre la polifonía y el nacimiento de la ópera, y del antes citado Josquin des Prez, el compositor más destacado fue el inglés John Dowland (1563-1626), uno de los grandes pioneros de la melodía acompañada, cuyas composiciones estaban escritas para una única voz con acompañamiento instrumental de laúd. Sobre los españoles, remitimos de nuevo al lector al capítulo 8 de este libro.

También hay que destacar a la italiana Magdalena Casulana (1544-1590), la primera mujer de la historia cuyas composiciones llegaron a publicarse. Intérprete de laúd y cantante, sus melodías destacaron, aparte de por su expresividad manifiesta, por guardar una extraordinaria sintonía con el texto. Orgullosa de su condición femenina, en su primer libro de madrigales dejó escritas estas palabras: «Deseo mostrar al mundo, tanto como pueda esta profesión musical, la errónea vanidad de que solo los hombres poseen los dones del arte y el intelecto y de que estos dones nunca son dados a las mujeres».

Fue el italiano Ottaviano Petrucci quien, en 1501, imprimió el primer libro de música, pero hasta el siglo XVII la mayor parte de las obras se siguieron copiando a mano.

En el Renacimiento fue cuando surgieron los primeros maestros de danza, que enseñaban a bailar a los cortesanos. Escribían, así mismo, manuales sobre las coreografías de moda, como por ejemplo el libro *Orchésographie* (1589) del francés Thoinot Arbeau.

4

La moda renacentista se extiende por Europa (siglos XV-XVI)

LA FORMACIÓN DE LAS NACIONALIDADES EUROPEAS

Frente al desmembramiento de los Estados feudales, la Europa del siglo XV comienza a caminar hacia la constitución de los grandes Estados modernos a través de la unión de reinos y la absorción de territorios, proceso que se llevó a cabo fundamentalmente por medio de los enlaces matrimoniales entre los miembros de las distintas familias reales. En las unificaciones se dieron dos aspectos: llegar a la unidad pero conservando cada reino o Estado sus peculiaridades políticas, como fue el caso de países de extensión territorial y volumen demográfico similar —Flandes y Borgoña, los países escandinavos en la Unión de Kalmar—, o imponiendo sus instituciones el Estado más poderoso, como ocurrió con Francia cuando asimiló Provenza, Anjou y más tarde Bretaña, y con Castilla en la península ibérica.

A pesar de los avances en la unidad de sus respectivas naciones, los monarcas autoritarios se vieron en la obligación de tolerar organismos que mermaron su poder, como las cortes, los parlamentos, los concejos municipales, etc. En esa tarea fue fundamental la creación de un ejército permanente compuesto principalmente por mercenarios, profesionales de la guerra, al margen de otras fuerzas como las de la nobleza, las de los burgos o ciudades, las de las órdenes militares, etc., que habían intervenido durante la Edad Media. Para ello se vieron obligados a caer en manos de los grandes prestamistas, cuya ayuda financiera fue imprescindible para mantener, así mismo, la casta de burócratas y funcionarios necesarios para la organización administrativa de los reinos.

Respecto a las distintas naciones, dejando aparte el caso de Italia, de cuya fragmentación política y territorial ya hemos hablado en el capítulo 2, Francia, aunque contaba con una extensión más reducida que la actual, fue el país más fuerte de Europa durante el siglo XV, tras las uniones citadas y el arrebatamiento a Cataluña del Rosellón y la Cerdaña en 1462. Además, después del fallecimiento del duque Carlos el Temerario (1471), Luis XI logró adueñarse de Borgoña, un Estado muy poderoso y con un alto potencial demográfico, cercano a los seis millones de habitantes, casi tanto como

Castilla.

En Inglaterra, tras la guerra de los Cien Años (1337-1453), los conflictos civiles de los Lancaster y los York en la que se conoce como guerra de las Dos Rosas (1455-1485) dejaron el país maltrecho social y económicamente, y no comenzará a levantar cabeza hasta que se alcance la paz con el reinado de Enrique VII Tudor (1485). En cuanto a Escocia, continuó siendo un secundario reino del norte de la isla, gobernado por la dinastía Stewart (Estuardo).

Alemania no era más que un complejo mosaico de Estados prácticamente independientes, si bien se hallaban ligados por la autoridad, aunque solo teórica, del emperador, como veremos en el capítulo 5.

El ducado de Austria, vinculado al Imperio alemán, era el más preponderante de todos los que lo componían. Con Alberto II (1438-1439) desaparece la casa de Luxemburgo y se inaugura la dinastía de los Habsburgo en el trono, que ya no abandonarán hasta la extinción del imperio en el siglo XIX. Su sucesor, Federico III (1440- 1493), que se proclamó archiduque con la divisa AEIOU (*Austriae est imperare orbi universo*), logró casar a su hijo Maximiliano I con María de Borgoña —los futuros abuelos paternos del emperador Carlos V—, hija y heredera del monarca francés Carlos el Temerario, con lo que a la muerte de este los territorios de Flandes, los Países Bajos, el Franco Condado y Luxemburgo terminarán pasando a formar parte de los dominios austriacos.

En cuanto a otros Estados centroeuropeos, tanto Bohemia —que incluyendo Moravia formaba parte del imperio— como Hungría, a la que estaba vinculada Croacia, y Polonia —ambos de estructura aún feudal— actuaban como muralla y frontera frente a los ataques de los turcos otomanos, si bien no pudieron impedir que en 1526 el rey magiar Luis II fuera derrotado y pereciera en Mohács frente a un potente ejército de cien mil turcos dotados de artillería.

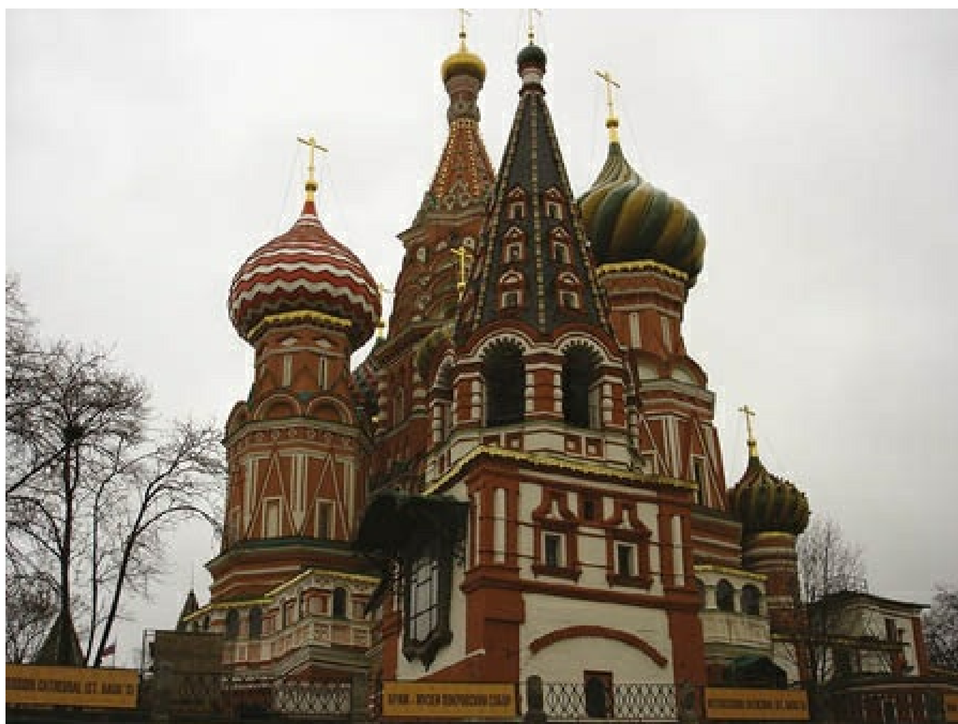
El llamado gran reino de Polonia, aunque de una extensión considerable, era un Estado débil a causa de la intervención de la nobleza, que debilitaba la autoridad real. Así ocurrió en tiempos de Casimiro IV (1444-1492), a quien los señores feudales impusieron una dieta o asamblea formada por los nobles, cuyo concurso era imprescindible para aprobar las decisiones reales.

Más al este, Rusia comienza su andadura hacia la unidad a partir del Gran Ducado de Moscovia con Iván III el Grande (1462-1505), que después de independizarse y dejar de pagar tributos (1480) a los tártaros de la Horda de Oro (los mongoles establecidos a orillas del mar Negro), logró anexionar varios territorios ensanchando sus dominios desde la cabecera del río Don, en el sur, hasta el mar Blanco por el norte, al tiempo que llegó a franquear los montes Urales. Debido a su matrimonio con Sofía Paleólogo, una sobrina del último emperador bizantino (Constantino XI), y a su investidura con los símbolos externos (el cetro, el globo y el águila bicéfala imperial) consiguió el apoyo de la Iglesia ortodoxa, ansiosa de convertir Moscú en la «tercera Roma» tras la caída de Constantinopla. En el aspecto cultural, durante esta época se dio un importante auge, que se manifestó en la edificación del Kremlin o recinto fortificado, presidido por la torre del Salvador, y las basílicas de la Dormición, la Anunciación y el Arcángel san Miguel, cuyas cúpulas denotan la influencia de la arquitectura bizantina, que se había ido expandiendo por los pueblos eslavos.

Después del reinado de Basilio III (1479-1533) llegó al trono su hijo Iván IV (1530-1584), habido con su segunda esposa, Elena Glinskaya, tras una minoría de edad en la que los nobles o boyardos vivieron una anarquía que el monarca, apodado el Terrible, ahogó en sangre y fuego tras su coronación como zar (1547), ganándose el apodo con el que ha pasado a la historia. El título

imperial, adoptado por primera vez, deriva de la voz «césar», en el deseo de enlazar con la tradición romano-bizantina.

En el terreno artístico, se edificó la que más tarde se conocería como catedral de San Basilic (1555-1561), al agregarse a la primera construcción una capilla dedicada a este santo, en la actual plaza Roja moscovita, fuera de las murallas del Kremlin, para conmemorar las conquistas de Kazán y Astrakán. Al arquitecto, Yavkolev, según una leyenda poco fiable, puesto que siguió tiempo activo, le valió quedar ciego por orden del zar para que jamás construyera nada igual. Sus cúpulas en forma de bulbo denotan la influencia de los modelos islámicos.



Catedral de San Basilio (Moscú), edificada en el siglo XVI por mandato de Iván IV el Terrible para conmemorar las conquistas de Kazán y Astrakán. Las cúpulas bulbosas son de influencia islámica. Foto: Alfredo Galindo.

En cuanto a los países nórdicos, como ya hemos dicho, Suecia, Noruega y Dinamarca formaban la Unión de Kalmar, que fue creada en 1396 bajo la dirección de este último país. En tiempos del rey Christian II (1481-1559) se produjo una sublevación de los suecos, que en principio fueron derrotados, gracias a lo cual se llegó a tomar Estocolmo. No obstante, dirigidos por Gustavo Vasa, lograron al fin alcanzar su independencia, y la Unión se deshizo en 1523.

CON UN PIE AÚN EN EL GÓTICO

En el centro y norte de Europa, en Alemania y especialmente en Flandes, debido a la escasa influencia clásica e italiana, el Renacimiento artístico tuvo escasa presencia. No obstante, a lo largo del siglo XV, durante los últimos tiempos goticistas, se desarrolló una pintura que frisa con las innovaciones renacentistas, situándose, podríamos decir, a caballo de ambos estilos.

Flandes, concretamente, era el lugar donde la aristocracia francesa realizaba sus encargos, en gran parte debido al estrechamiento de relaciones desde la boda (1384) del monarca galo Felipe el

Atrevido con Margarita de Flandes, que contribuyó a la movilidad de los artistas así como a la circulación de ideas y corrientes culturales. También tuvo una repercusión favorable la existencia de una burguesía mercantil y financiera muy adinerada, oriunda de las provincias del norte, así como la presencia de numerosos mercaderes de procedencia italiana —concretamente genoveses y toscanos —, a los que hay que sumar la apertura de bancos y entidades de crédito dispuestos a realizar todo tipo de operaciones financieras, como depósitos, negociado de valores, operaciones cambiarias o préstamos, para llevar a cabo las caras adquisiciones de obras de arte.

Los maestros se conocen como los «primitivos flamencos» y se caracterizan por su realismo, detallismo y minuciosidad en la búsqueda de calidades táctiles para la representación de objetos preciosos, brillos, telas, puntillas, bordados, y el tratamiento de barbas y cabellos en los personajes. Cultivan una temática religiosa inserta en lo profano, con un interés especial por la realidad, que se manifiesta en el retrato y los paisajes fidedignos plasmados a través de las ventanas que, a veces, se abren en la escena, en las cuales aparecen personajes ajenos que reciben el nombre vulgar de «mirones».



Van Eyck. *Matrimonio Arnolfini* (National Gallery, Londres), un cuadro lleno de simbología que representa el momento del enlace de la pareja, como atestigua el contrayente levantando la mano en señal de voto nupcial. El bulto sobre el vientre de la esposa no es signo de embarazo, sino deseo de fertilidad.

A la perfección de su ejecución contribuyó extraordinariamente el colorido brillante logrado por

medio de la técnica del óleo, descubrimiento tradicionalmente asignado hacia 1410 al segundo de los hermanos Van Eyck: Hubert (1366-1426) y Jan (1390-1441). Pintores oficiales de la época, viajaron por distintos países, como Francia, Portugal y España, donde hay constancia de que visitaron Granada y Santiago en 1428-1429. A pesar de su realismo, su pintura presenta una gran carga conceptual y está llena de símbolos —realismo simbólico—; destacan también en su manejo de la concepción del espacio y en el dominio de la profundidad tanto o mejor que los florentinos.

Entre sus obras —en muchas ocasiones pintaron juntos— sobresalen *La fuente de la gracia*, *Políptico del cordero místico de san Babón de Gante*, *Virgen del canciller Rolin* y *El matrimonio Arnolfini* (1434), con un tema dotado de gran simbolismo. Se trata de una ceremonia nupcial, como demuestra el gesto del marido tomando una mano a la novia con su izquierda y alzando su derecha, que significa el voto nupcial del enlace, el cual los contrayentes (Giovanni Arnolfini y Giovanna Cenami) realizan descalzos para mayor solemnidad, pues se observan los zapatos de ambos por el suelo (la posición de los de la mujer corresponde a la de los muslos durante el coito, en clara alusión a la unión carnal que reportará la descendencia familiar); un perro en primer plano simboliza la fidelidad esencial en el matrimonio, y el espejo convexo del fondo —muy habitual por aquel entonces, se conocían con el nombre de «brujas»—, que refleja la escena y al propio pintor (testigo necesario del acto), alude a la pureza sin mancha del sacramento, mientras que la vela encendida a plena luz del día muestra el carácter sacro de la ceremonia; la postura de ella, sujetándose el vestido sobre el vientre, indica, ante el lecho nupcial, en un gesto clásico de la época, su deseo de ser fértil, mientras el bulto que parece llevar en su interior se debe solo a lo voluminoso de los ropajes, no a ningún embarazo prematuro. Otros detalles como las naranjas cerca de la ventana no son más que un símbolo de la fortaleza económica del cabeza de familia, ya que eran frutas muy caras en el norte de Europa; así mismo, la escobilla colgada del cabecero de la cama y el rosario que pende junto al espejo de la pared aluden a las tareas domésticas y las virtudes de la buena esposa; como se puede comprobar, el pintor no deja puntada sin hilo en toda la obra.

Petrus Christus (1410-1475), seguidor de los Van Eyck, Dirk Bouts (1415-1475) y Hugo van der Goes (1440-1482) fueron miembros de la escuela de Gante; destacaron por su fino dibujismo, con el que imprimen cierto matiz escultórico a unas figuras de rostros geométricos.

El Maestro de Flémalle (identificado como Robert Campin, 1375-1444), así llamado por las tablas en la cartuja de ese nombre, cerca de Lieja, que son obra suya, aportó un sentido escultórico a las figuras a través del dibujo, así como una gran riqueza cromática junto a abundantes alusiones alegóricas, como se observa en su *Santa Bárbara* o en los *Desposorios de la Virgen* (ambos en el Prado), destacando el sentido de la plasticidad y su profundo dramatismo. Muchas de sus obras han sido de atribución dudosa, puesto que se han identificado con el círculo del pintor siguiente.

Rogier de la Pasture, llamado Rogier van der Weyden (1400-1464), destaca por su gran sentido de la plasticidad —los pliegues duros y acartonados de sus figuras acentúan la tridimensionalidad— y su profundo dramatismo, como se observa en *El Descendimiento* (Museo del Prado), donde con gran realismo plasma el síncope vasovagal que sufre la Virgen desmayada, cuyo rostro pálido refleja la disminución del flujo sanguíneo al cerebro. En el tríptico de *El Calvario* la parte superior de la cruz no aparece en el cuadro, dando la sensación de un Cristo sobreelevado sobre el mundo. En su taller se formaron artistas como Dirk Bouts y el maestro del que hablaremos a continuación.



Hans Memling: *Epifanía* (Museo del Prado, Madrid). La elegancia compositiva se manifiesta en la delicadeza y la concepción poética de la escena, a lo que contribuye la suavidad del colorido.

Hans Memling (1440-1494), de la escuela de Brujas, fue un pintor que, apartándose de los fondos goticistas, buscó la elegancia compositiva en la delicadeza y concepción poética de la escena, apoyado en la suavidad del colorido, como en su *Epifanía* del Museo del Prado o en la *Virgen y Niño entre dos ángeles*, aunque posee también otra faceta de retratista caricaturesco satírico. Impresionante por su detallismo es su óleo sobre tabla de la *Pasión de Cristo*: a vista de pájaro, inserta las escenas en las casas de Jerusalén siguiendo un ritmo concéntrico en el que se desenvuelven los innumerables personajes alrededor de Cristo.

En *Descanso en la huida a Egipto*, Gérard David (1460-1523) demuestra su interés por el estudio del cuerpo humano en el realismo patente en el pie del Niño, que sin ningún estímulo flexiona el dedo gordo, síntoma de un reflejo cutáneo plantar, que también fue muy socorrido en otros pintores, quizá por tratarse de un detalle gracioso, aunque en adultos constituye una disfunción del sistema piramidal conocida como signo de Babinski en honor al neurólogo que, en 1896, lo describió como «fenómeno de los dedos». A la muerte de Memling se convirtió en el pintor oficial de Brujas y le llovieron los encargos, en muchos de los cuales hace gala de un tratamiento especial del paisaje.



Joachim Patinir: *El paso de la laguna Estigia* (Museo del Prado, Madrid). El paisaje es el protagonista de la obra; las figuras, de pequeño tamaño, son meros acompañantes de la naturaleza, a lo que contribuye el punto de vista elevado de la composición.

Joachim Patinir (1480-1524), en un rasgo de modernidad para su tiempo, otorga al paisaje el papel protagonista de la obra; las figuras, de pequeño tamaño, parecen meros acompañantes de la naturaleza, a lo que contribuye el punto de vista elevado de la composición, en la que predominan verdes y azules. Su obra principal es *El paso de la laguna Estigia*.



El Bosco: *El Jardín de las Delicias* (Museo del Prado, Madrid). Pintor fantástico y presurrealista por antonomasia, representa en esta obra la lujuria haciendo gala de la típica ironía flamenca.

Con un pie, si no los dos, en el Renacimiento, Hieronymus van Aeken Bosch (1450-1516), El Bosco en España, donde por la admiración que sorprendentemente causó en el Rey Prudente se halla la mayor parte de su obra, fue un pintor fantástico, el primer presurrealista, que a través de la imaginación y la ironía plasma lo efímero de los placeres mundanos y los castigos del infierno para los lujuriosos en su tríptico *El Jardín de las delicias*, compuesto por los paneles del Génesis y el paraíso terrenal a la izquierda, la lujuria en el centro y el infierno a la derecha. En la misma línea fantástica y simbólica, visionaria, que alude a los vicios y virtudes de lo humano con una carga satírica y burlesca, se hallan otras obras suyas como *La carreta de heno* o *Las tentaciones de san Antonio*.

En la pintura alemana destaca la escuela de Colonia, cuyo máximo representante es Stephan Lochner (1405-1451), que hace gala de un gran detallismo y viveza de colorido debido a su formación flamenca, como se observa en el *Tríptico de los Reyes Magos*, en la *Virgen del rosal* o en la *Epifanía*, esta con la Virgen en *maestà*, es decir, entronizada en lugar de estar en el portal de

Belén, por lo que faltan san José y el buey y la mula típicos.

Konrad Witz (1400-1445) practica un estilo realista, de influencia flamenca, que también se manifiesta en la introducción del paisaje tomado del natural, como se observa en *San Cristóbal*, del Museo de Arte de Basilea, o en *La pesca milagrosa*, del Museo de Ginebra, tema en el que, no obstante, la figura de Cristo está pintada de manera arcaizante.

DURERO, EL PROTOTIPO DE HOMBRE RENACENTISTA

Alberto Durero (1471-1528) era hijo de un orfebre e inició sus pasos artísticos en el taller de su padre, y más tarde en el de Michael Wolgemut, donde estudió pintura y grabado, faceta también esencial en su obra.

Después , se trasladó a Italia y, en 1494, se hallaba en Venecia, donde tuvo ocasión de admirar *in situ* lo mejor del Renacimiento italiano, captando como nadie la armonía y el equilibrio compositivo, la concepción central del espacio y el ideal de belleza propio de la pintura italiana. Para Durero, la principal misión del arte es el conocimiento del ser humano y de la naturaleza.

De regreso a su ciudad natal, después de una segunda estancia en Venecia, en 1505, elaboró tres tratados sobre la teoría del arte, uno de ellos sobre las proporciones humanas y la perspectiva, alcanzando gran difusión en todo el norte de Europa. Fue el prototipo del nuevo modelo de hombre renacentista, de formación universal. Una estancia en los Países Bajos, en 1521, completaría su preparación cultural. Su aire clasicista fue utilizado por el emperador Maximiliano, que se sirvió del artista para ensalzar su figura imperial.

A sus enseñanzas italianas sobre el espacio y la forma unió la sensibilidad propia del gótico nórdico, imprimiendo a sus figuras una gran belleza y plasticidad y destacando, al propio tiempo que como dibujante, también por su colorido brillante y la minuciosidad y búsqueda al máximo de lo real, así como por su interés por el paisaje. En *Adán y Eva* pintó los primeros desnudos a tamaño natural de la pintura alemana, con un aire clásico estudiado en sus viajes a Italia, y sobre fondo oscuro para centrar toda la atención en la anatomía.

En el campo del retrato destaca su *Autorretrato*, del Museo del Prado (1498), en el que se representa como un gentilhombre (para dignificar la figura del artista frente a la pasada Edad Media, en que este era considerado un simple artesano), con gran realismo expresivo, una captación magistral de la propia psicología del personaje e influencia flamenca visible en el detallismo y la minuciosidad de ropas y cabellos.

En cuanto a su faceta de grabador, hay que citar sus series del *Apocalipsis*, *La vida de la Virgen*, *La gran Pasión*, *San Jerónimo en su celda*, u otras planchas como *Melancolía* (1514), que se ha interpretado como un autorretrato alegórico.

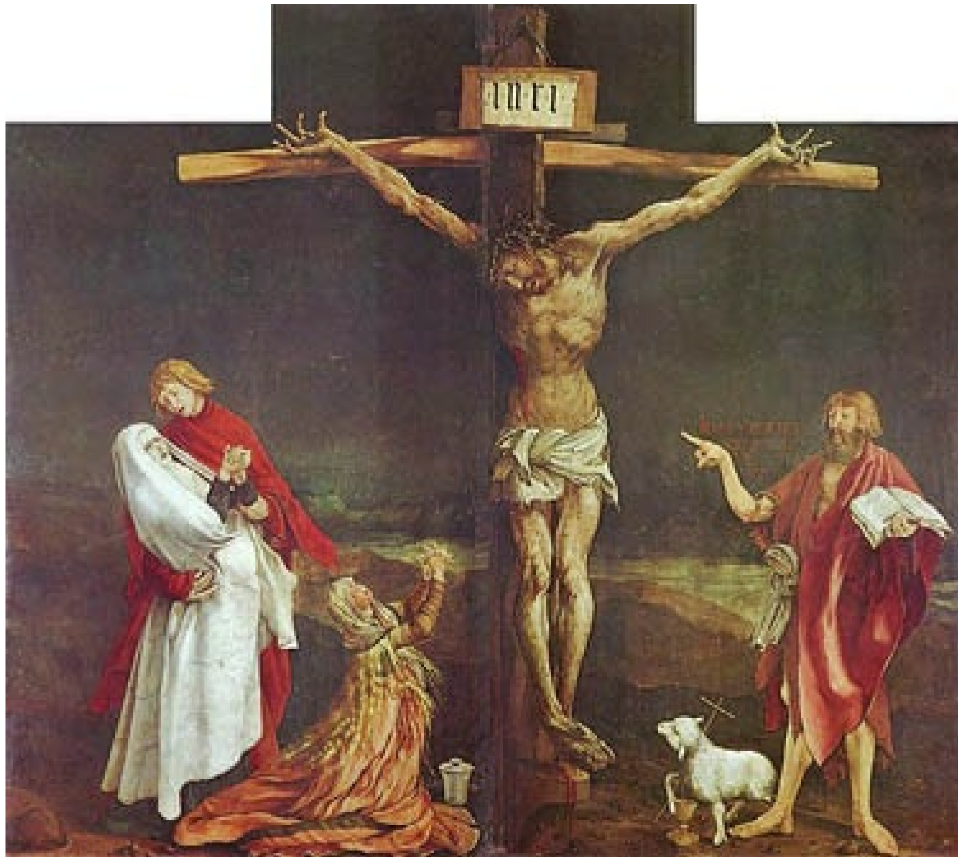
Hans Baldung Grien ('el Verde') fue también un pintor alemán (1485-1545), discípulo de Durero en Núremberg. En *La Sagrada Familia*, una de sus primeras obras, muestra interés por la naturaleza, así como por los pequeños detalles anecdóticos. Con el tiempo, su estilo se vuelve más duro y trata otros temas como mitologías (*Hércules y Anteo*, *Príamo y Tisbe*) y alegorías, donde reflexiona sobre la muerte. En *El último beso* se preocupa por la sensualidad femenina al modo italiano. La reflexión acerca de lo efímero se observa en *Las edades de la vida*, del Museo del Prado, o en *Vanidad*

efímera, del Museo de Viena. Este estilo lleno de alusiones fue constante también en sus grabados, realizados siempre a dos tintas: negro para el motivo y castaño para el fondo. En el conjunto de su obra se aprecian contactos con el artista mencionado a continuación.



Alberto Durero: *Autorretrato* (Museo del Prado, Madrid). Además de la aguda captación psicológica, se observa influencia flamenca en el detallismo y la minuciosidad de ropas y cabellos, así como italiana en la ventana abierta al paisaje.

Matthias Grünewald (1465-1528) fue un gran colorista —en el siglo XVIII se le recordaba como «el Correggio alemán»—, discípulo de Holbein el Viejo, cuya obra tuvo en vida escasa celebridad, ya que no gozó del favor del emperador Maximiliano, y tuvo que trabajar en un círculo muy reducido, alrededor del arzobispado de Maguncia. Gran parte de su producción desapareció durante la guerra de los Treinta Años (1618-1648). Destacan, entre las obras conocidas, la *Crucifixión* de Basilea (1505), de su primera época; el altar de Isenheim (1509-1511), entre cuyas tablas se significa la de *El Calvario*, de macabro aspecto: Cristo es un cadáver con evidentes señales de martirio, en distonía generalizada, las manos crispadas en garra, los pies en rotación interna; se sirvió como modelo de pacientes con ergotismo o «fuego de san Antonio», que padecían este mal por haber comido pan de centeno infectado por un parásito que provocaba también alucinaciones, frecuentes en las epidemias medievales. Destaca, más adelante, la tabla de *San Erasmo y san Mauricio* (1525), al cual representa inusualmente de raza negra; la escena es un magnífico ejemplo de diálogo por posturas.



Matthias Grünewald: *Calvario*, del altar de Isenheim. Con un aspecto macabro, Cristo es un cadáver con evidentes señales de martirio, en distonía generalizada, las manos crispadas en garra, los pies en rotación interna.

En su naturalismo y realismo descarnado no se preocupó por las proporciones, pero sus grandes dotes de colorista le convirtieron en un pintor único, mientras que sus contemporáneos estuvieron más atentos al arte del grabado. En su obra, que se destacó por su expresionismo y su fantasía, a veces satírica, se puede observar un remoto antecedente del onirismo surrealista.



Hans Holbein el Joven, en *Los embajadores de Enrique II* (National Gallery, Londres), creó el tipo de retrato doble, con mucho futuro por delante.

Los Holbein fueron una familia de pintores alemanes de los siglos XV y XVI entre los que destacan Hans el Viejo (1465-1524) y su hijo Hans el Joven (1497-1543). El primero representa, en un estilo tradicional, escenas religiosas. Cultivaron con gran maestría, atendiendo a la psicología de los personajes, el retrato individual (*Enrique VIII de Inglaterra*) y el retrato doble (*Los embajadores*), un modelo con mucho futuro por delante.

Lucas Sünder (1472-1553), llamado Cranach el Viejo por su lugar de nacimiento, perteneció a la Escuela del Danubio. Amigo de Lutero, destacó como retratista y pintor tanto religioso como profano, buen detallista que supo captar los ambientes. Son muy conocidos sus desnudos femeninos, alejados de la belleza ideal porque la seducción, según su ideología protestante, encierra algo perverso. Su estilo, en general, se va alejando de las líneas goticistas camino del Renacimiento.

Albrecht Altdorfer (1480-1538) es considerado el máximo representante de la Escuela del Danubio. Su obra fue una de las primeras en situar el paisaje como centro de la composición. Presenta una tendencia hacia los planos convexos, de acuerdo a los descubrimientos de su contemporáneo, el polaco Nicolás Copérnico, que ya no situaba a la Tierra (geocentrismo) sino al Sol como centro del universo (heliocentrismo).

En su producción, se observa la influencia del primer Renacimiento alemán, concretamente de Alberto Durero y Lucas Cranach el Viejo. Junto a la temática religiosa, destaca su obra *Batalla de Alejandro en Issos*. Fue también un buen especialista en el arte del grabado, en el que destaca su

serie de cuarenta xilografías sobre la *Pasión de Cristo*.

Tuvo, así mismo, una faceta arquitectónica como maestro de obras de su ciudad natal, donde trabajó en la construcción de defensas, en el matadero y almacenes de alimentos.

La huella de Leonardo da Vinci se aprecia en Quentin Massys (1466-1530). En 1519 se estableció en Amberes, destacando por un realismo muy detallista, a veces caricaturesco, aunque era buen captador de tipos humanos. Realizó varias obras religiosas, como el *Retablo de santa Úrsula*, y diversos retratos como *Erasmo de Rotterdam*, *Anciano*, o el célebre *El cambista y su mujer*.



Albert Altdorfer: *Crucifixión* (Galería de Arte de Berlín). La obra de este pintor fue una de las primeras en situar el paisaje como centro de la composición.

La obra de Jan Gossaert (1477-1533), conocido como Mabuse en España por su lugar de nacimiento castellanizado (Maubeuge), aporta la influencia del Renacimiento romano a la pintura flamenca de la primera mitad del siglo XVI, a partir de una estancia en Italia. Reminiscencias de Rafael, por ejemplo, se observan en varias de sus obras importantes, como *Cristo después de la flagelación*, *Adán y Eva*, *Dánae*. Realizó así mismo un retrato del monarca inglés Enrique VIII.

Las influencias italianas, por aquello de las corrientes de moda, se observan también en otros pintores que, sin embargo, no estuvieron nunca en Italia, como Lucas van Leyden (1494-1533).



Brueghel el Viejo: *Los proverbios flamencos* (Gemaldegälerie de Berlín), una de sus obras características, con multitud de personajes aldeanos en su hábitat, tratados con no poca ironía, en medio del realismo del paisaje.

Entre los Brueghel, una familia de pintores, los más conocidos fueron Pieter, el padre, llamado Brueghel el Viejo (1525-1569), y su hijo Pieter, llamado el Joven (1564-1638), que desarrollará su obra también en el siglo siguiente, ya en época barroca, al igual que su hermano, Jan el Viejo (1568-1625), y que su sobrino, Jan el Joven, hijo de este, conocido como Brueghel de Velours (1601-1678).

El primero, que recibió la influencia de El Bosco, sufrió también la del manierismo italiano por su aprendizaje en Amberes (sede de una importante escuela manierista) y su visita a Italia, aunque supo combinarla con la tradición flamenca, como se observa en sus célebres cuadros de kermés o fiestas aldeanas, en las que multitud de personajes bailan, cantan, comen y beben: *Banquete de bodas*, *Danza campesina*.

Realizaron tanto pinturas paisajísticas como escenas alegóricas y religiosas. Llevaron a cabo una revolución en el tratamiento del paisaje, oponiéndose a la línea italiana, donde este consistía solamente en un mero fondo o encuadre para las figuras, inventado siempre por el pintor. En Flandes, el paisaje, como hemos dicho anteriormente, destaca por su realismo; consiste en una plasmación precisa del natural, y la escena se dispone en torno a él. Captan los ambientes populares o campesinos de una manera directa. En ocasiones, predomina un tono satírico o burlesco, propio igualmente de la pintura flamenca.

FRANCIA, ESCORADA HACIA LO PROFANO EN SU EROTISMO DESINHIBIDO

En la Francia del siglo XV, destacó en el terreno pictórico la escuela de Aviñón, influenciada por la pintura flamenca. Está representada por Jean Fouquet y su geométrica *Virgen con Niño*, del tipo

Madonna lactans (‘Virgen de la leche’), rodeada de coros angélicos en azul y en rojo vivo, que imprimen un lujo celestial acentuado por las perlas de la corona de María. Como retratista, Fouquet pintó a Carlos VII con aguda captación de sus rasgos psicológicos.

El otro pintor importante de dicha escuela fue Nicolás Froment, también fresquista y diseñador de vidrieras; destacó en tabla por el tríptico de *La resurrección de Lázaro*, de clara influencia flamenca, apreciable en el realismo del paisaje, los rostros y las actitudes de los personajes, y el rico colorido.

Con todo ello, Francia se resistía a dar entrada a las influencias italianas hasta que Carlos de Anjou (1470-1498) llamó a artistas italianos como Francesco Laurana para trabajar en la catedral de Le Mans, o Girolamo da Fiesole en la de Nantes, que junto con la de Albi se estádecorando por las mismas fechas (cambio de siglo). Luis XII (1498-1515) continúa en idéntico propósito y hace venir al arquitecto veronés Fra Giocondo para construir el puente de Notre Dame en París.

Quizá la principal obra en Francia por aquel entonces sea la transformación de fortalezas medievales en palacios renacentistas: Blois (de autor anónimo pero de clara inspiración italiana en su fachada), Gaillon y Chambord, este obra de Domenico da Cortona (cuya estampa comparó Chateaubriand, «de lejos», con la cabellera al viento de una mujer); así como Chenonceau y seguidamente toda la Turena e incluso la llamada Isla de Francia: Azay-le-Rideau, Ussé, Villers-Cotterêts.

Durante el siglo XVI, Francisco I (1515-1547) inicia, en 1526, las obras en el palacio real de Fontainebleau, llamando también a artistas italianos, quienes, colaborando con arquitectos franceses como Gilles Le Breton, en un ambiente de lujo refinado, crearon un taller de objetos decorativos de ejecución muy minuciosa y preciosista, entre los que destaca el pequeño (33,5 centímetros de largo) pero esmerado salero de oro, obra de Benvenuto Cellini, que representa a Neptuno, dios del mar y por tanto relacionado con la sal, y a Tellus, la divinidad terrestre productora de la pimienta; las piernas entrelazadas de ambos simbolizan la unión del mar y de la tierra, de la cual proceden las dos especias, tan valoradas en aquellos tiempos por su imprescindible concurso para la conservación de carnes y pescados.

A Rosso («Rojo») Fiorentino, nacido hacia 1494 y que había llegado cargado de manierismo a la corte en 1530, diez años antes, según dice Vasari, de quitarse la vida (durante los cuales trabajó en la decoración con pinturas y estucos de la galería de Francisco I), le suceden otros artistas, como Francesco Primaticcio (1504-1570), que intervino en la ornamentación de la galería de Ulises y la sala de baile, la primera posteriormente destruida y la segunda luego muy transformada. Hacia los años cuarenta es cuando trabaja Cellini en su antedicho salero, así como en el relieve en bronce (concebido para una puerta que no llegó a construirse) *La ninfa de Fontainebleau*, dueña esta de una especial sensualidad en la postura y el alargamiento del cuerpo, quizá por haber servido de modelo la dama cuya extraordinaria belleza alabó el artista.



François Clouet. *Baño de Diana* (Museo de Bellas Artes de Rouen), una desinhibida pero elegante exhibición de desnudos femeninos en plena naturaleza, dentro de la línea erótica que predominaba en la sensual corte palaciega francesa en torno a Fontainebleau.

El primero de los Clouet, Jean (1485-1541), de origen flamenco, fue retratista oficial del rey, haciendo gala del detallismo realista característico de la pintura de aquel país.

Tras la muerte de Francisco I, las guerras de religión durante la monarquía de Enrique II (1547-1559) detuvieron hacia 1570 las obras en el palacio real. Años antes, Philippe Delorme había realizado la capilla de Anet y proyectado el palacio de las Tullerías (1564), mientras Pierre Lescot hacía lo propio con la fachada del futuro Museo del Louvre.

Será a finales de siglo cuando se desarrolle la segunda escuela de Fontainebleau, haciendo gala de un erotismo manifiesto tanto en obras anónimas —atribuidas a maestros como el de Flora— como en las que salieron del pincel más significativo, el del pintor François Clouet (1516-1572), como se observa en *El baño de Diana*, que constituye una desinhibida pero elegante exhibición de desnudos femeninos en plena naturaleza, y en el sugerente cuadro *Dama en el baño*, en el que se observan atractivas transparencias.

En la misma línea erótica intentará desarrollarse, aunque no lo consiga, la obra del escultor Jean Goujon, cuya *Ninfa y genio* adopta la *serpentinata* manierista, esa línea inestable que provoca el alargamiento del canon del cuerpo humano desde las siete cabezas y media que había establecido Policleto en la Grecia clásica hasta alcanzar las nueve y media.

Los últimos artistas que dirigieron las obras del palacio fueron Ambrosius Bosschaert, más conocido como Dubois, y Martin Fréminet (capilla de la Trinidad) hasta la fecha de su muerte (1619), en la cual se abandonaron los trabajos.

5

España por todas partes (siglo XVI)

Comuneros y Germanías contra un rey extranjero

El príncipe Carlos, hijo de Felipe el Hermoso (rey de Castilla entre 1496 y 1506) y de Juana la Loca (1516-1555), nació en Gante, en 1500. Sobre sus sienes se asentó una gran herencia patrimonial, tanto por parte de sus abuelos paternos como maternos:

- Maximiliano de Austria le legó los derechos al trono imperial del Sacro Imperio Romano Germánico.
- María de Borgoña Flandes, el Rosellón y la Cerdaña y el Franco Condado.
- Fernando el Católico la Corona de Aragón y los territorios en Italia: Cerdeña, Nápoles y Sicilia.
- Isabel la Católica la Corona de Castilla y los territorios de ultramar, tanto en África (Canarias) como en América.

En 1515, es decir, cuando contaba quince años de edad, entró en posesión de la herencia paterna. En cuanto falleció su otro abuelo, Fernando, se proclamó también rey de los dominios hispanos, presionado por sus consejeros flamencos. No obstante, se trataba de una decisión ilegal puesto que debía ser votado por las cortes de los diferentes reinos y, además, en Castilla solo era gobernador de su madre, incapacitada para reinar por su demencia. Por tanto, comenzó su reinado causando malestar entre sus súbditos españoles.

Aún tardó otros dos años en trasladarse a la península, tiempo durante el cual ejercieron la regencia, de acuerdo al testamento del rey Católico, el cardenal Cisneros en Castilla —compartiéndola con el deán de Lovaina, Adriano de Utrecht, enviado por Carlos desde Flandes— y el arzobispo de Zaragoza, don Alonso, en la Corona de Aragón.

En 1517 el joven rey llegó por fin a su nueva tierra, desembarcando en Tazones (Asturias). Venía acompañado de varios consejeros flamencos, entre los que destacaban Guillermo de Croy, señor de Chièvres, y Jean Le Sauvage, ambos, lógicamente, desconocedores de la realidad española. A mayor

abundancia, el anciano cardenal Cisneros, que había acudido a recibir al rey, murió sin poder entrevistarse con él.

Las cortes castellanas, reunidas en Valladolid, se negaron a jurar al nuevo soberano si este no juraba primero las libertades de Castilla, prometía compartir la soberanía con su madre Juana mientras viviera —aunque fuera solo nominalmente—, se comprometía a no nombrar extranjeros para los cargos y a aprender el castellano. Hechas las promesas por el rey, las cortes votaron el subsidio solicitado y Carlos partió hacia Aragón con el mismo propósito de obtener la aprobación de las cortes aragonesas reunidas en Zaragoza.

Pero en Castilla las aguas continuaban bajando turbias ante las primeras decisiones de los flamencos: aumento de los tributos, envío a Flandes de los ducados de oro y designación de un sobrino de Chièvres para la silla arzobispal de Toledo (primado de España), que había quedado vacante a la muerte de Cisneros.

Obtenido el voto favorable en Zaragoza, no sin problemas similares a los castellanos, marchó el rey hacia Barcelona para comparecer en las cortes catalanas y pedir su confianza. Aquí le llegó la noticia de que Maximiliano I había muerto y se iba a elegir al próximo emperador del Sacro Imperio, por lo que hubo de partir inmediatamente para Alemania sin poder personarse ante las cortes valencianas, donde envió en representación suya a su antiguo preceptor, Adriano de Utrecht, futuro papa Adriano VI, el «papa bárbaro», según Vasari, por su dureza de procedimientos.

Necesitado de nuevos subsidios para cubrir los gastos de su elección imperial, convocó nuevas cortes en Castilla, que se reunieron primero en Santiago de Compostela y luego en La Coruña. Tras una sesión tumultuosa, por un solo voto, los procuradores castellanos accedieron a la petición real con la condición de que se pusiera fin a la saca de moneda y al nombramiento de flamencos para los altos cargos. No obstante, ante su inmediata partida, el monarca volvió a designar a Adriano de Utrecht regente de Castilla. El caldo de cultivo para la «rebelión de las masas» estaba a punto.

Al grito de «¡Fuera los flamencos que tienen robada Castilla!» los castellanos se alzaron en armas. Acusados de compadrear con los flamencos, los corregidores reales —representantes de la autoridad del rey— fueron expulsados de muchas ciudades. Estas, dirigidas por Toledo, crearon Gobiernos municipales, llamados Comunidades, que se confederaron bajo la dirección de una junta santa con sede en Ávila.

Desde Alemania, el rey intentó calmar los ánimos prometiendo regresar lo antes posible, así como reiterando la prohibición del envío de moneda a Flandes, suspendiendo el cobro del subsidio votado y colocando dos gobernadores castellanos junto al regente de Utrecht; pero ya era tarde.

La alta nobleza, ante el cariz que iban tomando los acontecimientos, se apartó de la rebelión, y esta corrió a cargo de la alta burguesía de las ciudades y del llamado patriciado urbano, la pequeña nobleza, que pretendía garantizar las libertades ciudadanas frente a los abusos de la monarquía, algo que, si bien era nuevo en la vieja y arcaica Castilla, en Cataluña y Valencia, así como en otros lugares de Europa, ya se había manifestado. Por eso, en la época romántica, en su pasión por la libertad, se produjo una exaltación del movimiento comunero como obra de unos libertadores. Sin embargo, a partir de la primera mitad del siglo XX, empezó a considerarse que se trató de un movimiento reaccionario de las ciudades, opuestas al destino imperial inevitable de España.

Para otros autores, como el historiador José Antonio Maravall (1911-1986), se trataría, en su

oposición al absolutismo real, de la primera revolución moderna de la historia. Pretendían un pacto o constitución entre el rey y el pueblo, algo explicable en Castilla, donde los reyes —caudillos— habían estado siempre entre su pueblo.

A pesar del apoyo moral de la pobre reina Juana, muy pronto cundieron las defecciones en el seno del movimiento: primero, las ciudades gallegas; luego, las andaluzas y la de Burgos en Castilla. La derrota en Villalar del ejército comunero el 23 de abril de 1521 (fecha que la Comunidad de Castilla y León ha instaurado como su fiesta autonómica) y la ejecución de sus líderes (Juan Padilla, de Toledo; Juan Bravo, de Segovia; y Francisco Maldonado, de Salamanca) marcaron prácticamente el final de la revuelta, salvo una escasa resistencia en Murcia y Madrid y la que mantuvo la viuda de Padilla en Toledo durante unos meses. Los tres líderes fueron llevados al patíbulo en las afueras de dicha localidad vallisoletana en mulas tapadas con lienzos negros. Junto a ellos caminaba el pregonero, que dio la siguiente grita: «Esta es la justicia que manda hacer Su Majestad y los gobernadores destos reinos en su nombre: a estos caballeros mándoles degollar por traidores». Al oír esto, Juan Bravo exclamó: «¡Mientes tú y quien te lo manda decir! Traidores, no, sino celosos del bien público y defensores de la libertad del reino».

Seguidamente, tuvo lugar una dura represión, pero a su regreso el ya emperador Carlos V concedió una amnistía y el reino se pacificó, quedando sellada para el futuro la alianza entre la alta nobleza y la monarquía, que constituiría la base del reinado de los Austrias.

Casi al mismo tiempo que en Castilla, se produjeron en Valencia y Mallorca sendas revueltas sociales de las clases medias urbanas contra la aristocracia feudal, conocidas como Germanías. Las Comunidades fueron un movimiento de carácter político y urbano, mientras las Germanías fueron un fenómeno de carácter social. Su sometimiento con la ayuda de los moriscos significó el triunfo del campo sobre la ciudad y, al igual que sucedió con el fenómeno de las Comunidades, acarreó una alianza entre monarquía y nobleza.

En Valencia se trató de un enfrentamiento de la pequeña burguesía contra los *ciutadans honrats* (la alta burguesía) y la nobleza tanto alta como baja, así como del campesinado contra los propietarios rurales y los labriegos mudéjares, que eran muy numerosos en la huerta valenciana, y odiados por los cristianos no solo por cuestiones religiosas, sino por su servilismo cómplice con los grandes señores.

En la ciudad, el llamado *poble menut* (comerciantes y artesanos) buscaba la participación en el Gobierno municipal, del que había sido excluido.

Aprovechando la constitución de las llamadas *germaníes* ('hermandades' en valenciano), milicias que habían sido autorizadas en 1502 por el rey Fernando para la defensa frente a los frecuentes ataques berberiscos a las costas levantinas, y ante la marcha de la urbe de las clases pudientes cuando se declaró una peste en 1519, los *menuts*, con el apoyo militar de las citadas escuadras, declararon una reforma en el Gobierno municipal que el virrey se negó a aceptar. El levantamiento estaba servido. Hubo saqueos, asesinatos de nobles y matanzas de moriscos. En represalia se produjeron fuertes represiones de *agermanats* a lo largo de los pueblos que iban siendo dominados. Valencia ciudad fue controlada en 1521 tras la muerte del cabecilla Juan Llorens. Pero en el campo, otros dirigentes como Guillem Sorolla o Vicent Peris continuaron la revuelta durante otro año en torno a las localidades de Alcira y Játiva, donde un impostor, llamado *l'Encobert* porque siempre se presentaba embozado, se hacía pasar por el príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos, que había

fallecido en 1498.

Dos años de feroz represión —penas de muerte, torturas y cárceles, destierros, condenas a galeras — provocaron la ruina del país, en el que, derrotada la burguesía, la alta nobleza, como en Castilla, se convirtió en la clase dominante.

En Mallorca, no era la primera vez que se producía una rebelión de este tipo. Ya en 1450 se habían producido levantamientos reinando Alfonso el Magnánimo. Iniciada como en Valencia en el mismo año (1519), se propagó en el ámbito rural, donde alcanzó mayores proporciones, pues los *forans* —habitantes de las villas— pedían una redistribución de los impuestos de manera que afectara en mayor medida a los habitantes de los núcleos urbanos, cuya población había crecido ostensiblemente en los últimos tiempos.



Escudo imperial de Carlos V con el águila bicéfala, flanqueado por dos heraldos, en la fachada de la iglesia del convento plateresco de San Marcos de León. El joven césar de Europa se empeñó en mantener la unidad católica por encima de todas las cosas.

Pronto la revuelta se radicalizó, una vez eliminados los líderes moderados como Joan Crespí. El castillo de Bellver (el de la 'bella vista'), en las cercanías de Palma, fue tomado al asalto y pasados a cuchillo todos sus defensores. Las clases altas se hicieron fuertes, no obstante, en el castillo de Alcudia, mientras los *agermanats*, dirigidos por Joanot Colom, le pusieron sitio y ejercieron el dominio isleño durante el tiempo que tardó en regresar el emperador de Alemania y se volvió a reconquistar una por una las villas rebeldes, la última, la propia capital, Palma. Tras una dura represión, como en Valencia, la isla sufrió las consecuencias del despoblamiento debido a la huida a Cataluña de muchos de sus habitantes.

EL NUEVO CÉSAR. LA *UNIVERSITAS CHRISTIANA*

Carlos V proyectó un imperio con una visión universalista —se consideraba el emperador protector del papado, una entidad supranacional que reflejaba el concepto medieval del poder basado en la

universalidad de la Iglesia—. La coyuntura económica favorable, con la enorme cantidad de tierras aptas para ser explotadas que se incorporaron a sus dominios, contribuyó inicialmente a sus propósitos.

En su reinado pueden distinguirse dos fases:

- Etapa mediterránea, denominada así porque los esfuerzos del emperador se dirigieron a la cuenca mediterránea, en especial a Italia, donde se produjo el enfrentamiento con Francia. Finalizó en 1544 con la Paz de Crépy. Se puede entender como la intención de reconstruir el Sacro Imperio Romano Germánico, así como la defensa de unos territorios heredados patrimonialmente, por lo que, como dice Domínguez Ortiz, Carlos V actuó como un señor feudal que solo pensaba en conservar los territorios para transmitírselos a sus hijos.
- Etapa germánica (1544-1556), en la que los esfuerzos del emperador se dirigen a Centroeuropa en su enfrentamiento con los protestantes; al igual que los que mantuvo contra los turcos, podrían entenderse como una defensa de la *Universitas Christiana*, pero también como la actuación contra unos rebeldes (los protestantes) y un intento de alzar una barrera fuera del imperio frente a quienes constituían una amenaza para él mismo (los turcos). En la división que hace de sus Estados durante el proceso de abdicación de la corona (1553-1558), se observa el concepto de Carlos V como un rey germánico.

La corona imperial alemana estaba vinculada desde 1438 a la casa de Habsburgo, archiduques de Austria, aunque tenía carácter electivo por parte de los cuatrocientos Estados sobre los que, en teoría, el emperador tenía autoridad. No obstante, sus decisiones necesitaban la aprobación de la Dieta o Asamblea. El derecho al voto para la elección del emperador estaba en manos de los siete soberanos más poderosos: el rey de Bohemia, los duques de Sajonia, el Palatinado y Brandeburgo, y los arzobispos de Tréveris, Colonia y Maguncia.

Pero el voto favorable era también cuestión de dinero, pues como en una falsa democracia corrupta, se compraba y se vendía al mejor postor, entre los cuales se hallaba Francisco I de Francia, el eterno rival de Carlos de Habsburgo. Con dinero de España y préstamos de los banqueros germanos Fugger y Welser —cuyos tentáculos ya no nos abandonarían—, el nieto de Maximiliano, quien ya en vida había procurado dejarlo todo «atado y bien atado» a falta de lo principal (el vil metal necesario para torcer las voluntades), contando a la hora de la verdad con el hábil manejo del de Chièvres, conocedor de la debilidad por el dinero de los electores, logró su propósito: ceñir sobre sus sienes la corona imperial alemana, convirtiéndose así en el nuevo césar de Europa, a sus veintiún años. El Sacro Imperio Romano Germánico se había restaurado, aunque para ello tuvo que llegar a un acuerdo con su hermano Fernando respecto a los territorios de Austria, asignándoselos junto con la promesa de proponerle como futuro sucesor de la dignidad imperial.

El concepto de la soberanía universal de un emperador casó a la perfección con el humanismo por su relación y exaltación del Imperio romano, del cual se consideraba heredero, así como por su sentido de unidad cristiana universal (la *Universitas Christiana*), tan necesaria en unos tiempos en los que la amenaza del islam, a través de los turcos, era una realidad. No obstante, la oposición de otros monarcas católicos, como el rey de Francia, Francisco I, pronto hizo comprender al soberano español que tal idea era irrealizable en la práctica, a lo que contribuyó igualmente la rebelión de los protestantes, por lo que los esfuerzos de Carlos V se terminaron encaminando a la conservación de

los territorios patrimoniales, como decíamos al principio, para transmitirlos a sus descendientes.

En este empeño se apoyó en sus Estados hispanos, donde, aunque en principio la dignidad imperial no fue bien recibida por los castellanos porque suponía anteponer el título de emperador al de rey de Castilla —y el monarca hubo de declarar que ello no acarrearía ninguna subordinación—, con el tiempo se sintieron conformes porque la lucha contra los turcos renovaba el espíritu de reconquista y cruzada que en Castilla se había vivido secularmente. En otros territorios como en Cataluña, más abiertos a Europa, se sintieron orgullosos de contar con un soberano de porte europeo, por lo que aquel rey, extranjero, terminó haciéndose querer en su nueva patria, que también era la de su madre.

Europa, el problema, no obstante

El rey de Francia, Francisco I, tradicional enemigo en Italia de la Corona de Aragón, se sintió amenazado al verse rodeado por todas partes cuando el monarca hispano sumó a la Corona imperial alemana sus dominios en Borgoña, Flandes e Italia.



Retrato de Francisco I de Francia, por Jean Clouet (Museo del Louvre, París), enemigo por antonomasia de Carlos V en la disputa de la hegemonía europea.

En 1515 había ocupado el Milanesado, que seguía en su poder por la muerte de Fernando el

Católico y las dificultades iniciales de Carlos I. Además, en un golpe de mano, invadió y se apoderó del reino de Navarra en 1521. Pero, ahora, el emperador, dueño de la situación, reaccionó rápidamente y expulsó a los invasores, al tiempo que reconquistó Milán y rechazó a los franceses en la Bicoca al año siguiente, ocupando también Génova. El melón de las guerras con Francia acababa de abrirse. Orgulloso, Francisco I, al frente de sus tropas, logró entrar de nuevo en Milán. Pero al intentar apoderarse de Pavía sufrió una estrepitosa derrota (1525), que terminó incluso con la captura de su propia persona. Llevado prisionero a Madrid, fue puesto en libertad tras firmar el tratado del mismo nombre (1526), por el que renunciaba al Milanesado y a todas sus pretensiones respecto a Nápoles, Borgoña y Navarra, algo que no cumpliría en cuanto regresó a París. En España quedó cautiva su espada, que Napoleón se sintió orgulloso de devolver a Francia cuando casi tres siglos más tarde invadió nuestra patria.

Alarmado el papa Clemente VII por los éxitos del emperador, puesto que estaba en contra del dominio extranjero en Italia, se coaligó con el rey de Francia, quien denunció el Tratado de Madrid porque carecía de libertad cuando estampó su firma, además de con otros gobernantes italianos, y en la ciudad francesa de Cognac crearon la Liga Santa (1526) contra el emperador. Ahora, este se vio en la necesidad de recabar el apoyo de los príncipes protestantes alemanes para hacer frente a la coalición, con lo que la Reforma obtuvo un respiro y prácticamente su salvación, irónicamente, por mor de la decisión papal de enfrentarse al emperador.

El ejército imperial, veintitrés mil hombres, llegó a las puertas de Roma en 1527 y, muerto su dirigente, el condestable Carlos de Borbón, por un disparo desde la almenas, las tropas entraron en la Urbe y se lanzaron al saqueo, episodio salvaje que ha pasado a la posteridad como el saco de Roma. Hasta el mismo papa, Clemente VII de Medici, refugiado en el castillo de Sant'Angelo tras haber sido masacrados sus doscientos guardias suizos, hubo de pagar un fuerte rescate.

Enterado Carlos I, desaprobó el suceso y pidió disculpas al pontífice. Pero la guerra prosiguió sin cuartel hasta que Andrea Doria, gobernante de Génova, se pasó con su potente escuadra naval al lado imperial. Entonces, Francisco I, que había vuelto a invadir Milán y desembarcado en Nápoles, tuvo que dar marcha atrás y pedir la paz, que se firmó en Cambray (1529) tras las negociaciones a cargo de la madre del monarca francés y la tía del emperador (Margarita, viuda del príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos), por lo que el acuerdo se conoce como Paz de las Damas. En las estipulaciones Carlos V renunció a Borgoña a cambio de que Francisco I se ratificara en los acuerdos de Madrid. En Barcelona, el papa selló la paz con el emperador y se acordó unir ambas fuerzas contra los turcos. Al año siguiente, en Bolonia, el sucesor de Pedro depositó solemnemente sobre la cabeza de Carlos V la corona imperial.



Retrato del papa Clemente VII Medici, obra de Sebastiano del Piombo (Museo Paul Getty, Los Ángeles). Refugiado en el castillo de Sant´Angelo cuando el saco de Roma, hubo de pagar un fuerte rescate.

Los protestantes alemanes, un caso perdido

Desde 1517, año en que Lutero denunció la corrupción de la Iglesia, el protestantismo se había ido extendiendo rápidamente por toda Alemania, al igual que el calvinismo, propagado por su fundador desde su sede en la ciudad suiza de Ginebra.

Coaligados en la Liga de Esmalcalda, los príncipes protestantes se enfrentaron al emperador, pero las tropas del duque de Alba lograron derrotarles en la batalla de Mülhberg (1547). Poco después, el emperador, con deseos de conciliación, convocó la Dieta o Asamblea imperial de Augsburgo, en la que, en espera de las decisiones definitivas del Concilio de Trento —reunido a instancias de Carlos V y el papa Pablo III, sucesor de Clemente VII, desde 1545, primero en esa ciudad y luego en Bolonia—, aprobó una serie de doctrinas buscando la aquiescencia tanto de católicos como de protestantes, que no llegó a darse porque ambos bandos eran irreconciliables.

La traición de Mauricio de Sajonia, príncipe protestante hasta entonces aliado del emperador, condujo a la derrota de este en Innsbruck (1552), que le obligó a aceptar la Paz de Passau, de carácter contemporizador. La paz definitiva se firmaría, tres años más tarde, en Augsburgo, y por ella Carlos V, aceptando la política de hechos consumados, establecía la libertad de los príncipes para abrazar la Reforma, debiendo los respectivos ciudadanos aceptarla o emigrar, de acuerdo al

principio jurídico *cuius regio, eius religio*, que literalmente significa: 'de quien rija, la religión'.

Era el final del sueño de una cristiandad unida en Occidente bajo un mismo pontífice y un único soberano, puesto que la Iglesia ortodoxa de Oriente ya iba por su propio camino desde cinco siglos antes, cuando ocurrió el cisma de Focio y Miguel Cerulario (1054).

El problema turco

Al subir al trono el sultán Solimán el Magnífico (1520) casi al mismo tiempo que Carlos V al del Imperio, se reanudó la amenaza turca sobre Europa, detenida en 1481 a la muerte de Mahomet II —el conquistador de Constantinopla—. Entraron en Belgrado (1521), invadieron Hungría y llegaron por dos veces a las puertas de Viena (1529 y 1532).

En el Mediterráneo, el pirata Barbarroja conquistó Túnez (1533) y entró en tratos con Francisco I de Francia, que estaba dispuesto a pactar con el diablo en su lucha contra el emperador Carlos. Para evitarlo, este lanzó una gran expedición naval al mando de Andrea Doria y Álvaro de Bazán, que logró conquistar Túnez y La Goleta en 1536. Pero el francés no se dio por vencido y pactó con el mismísimo Solimán. A continuación, rompió la Paz de las Damas e invadió por enésima vez el Milanesado y también Saboya, alegando lejanos derechos sucesorios. La respuesta imperial tuvo lugar atacando el norte de Francia desde Flandes. Se convino una tregua de diez meses en Niza (1538) y una entrevista entre ambos soberanos, que no arregló nada.

A mayor abundamiento, los problemas se cernieron sobre el emperador, cuya flota fue derrotada por los turcos en Préveza (Grecia) y una expedición enviada a Argel en 1541 acabó en fracaso. Aprovechando las circunstancias, Francisco I, con la ayuda de las naves turcas, conquistó Niza, entonces aliada del emperador, desde donde los piratas saquearon la costa catalana, y reanudó la guerra en todos los frentes, obteniendo la victoria de Cerisoles (1544). En el contrataque imperial, sus tropas llegaron a sitiar París y el francés se vio forzado a pedir la paz, que se firmó, también por enésima vez, en Crépy (1544), comprometiéndose Francisco I a romper su alianza con los turcos y a contribuir a la defensa de la cristiandad.

Pero el hijo y sucesor de Francisco I, Enrique II, subió al trono con deseos de revancha y aprovechó la traición de Mauricio de Sajonia al emperador para firmar con él el Tratado de Chambord (1552). El año antes, Dragut, sucesor de Barbarroja, se había apoderado de Trípoli. Ante el ataque inesperado de la coalición francosajona, Carlos V hubo de aceptar la Paz de Passau (1552) para contar con el apoyo de los príncipes alemanes en su lucha contra el rey de Francia, con quien, al cabo de cuatro años de nuevas guerras, se acordó la Tregua de Vaucelles (1556).



Ventana plateresca de esquina en el antiguo palacio de los condes de Ribadavia, hoy Diputación Provincial de Valladolid, donde, el 27 de mayo de 1521, nació Felipe II. Foto: autor

Por estas fechas, tras iniciar el proceso de abdicaciones de sus numerosos dominios, el emperador ya había decidido retirarse al apartado monasterio de jerónimos en Yuste (Cáceres), donde aún se conserva el duro sillón de cuero y madera donde, enfermo de gota, reposaba su pierna. En 1554 abdicó en favor de su hijo Felipe el reino de Nápoles y el ducado de Saboya. Al año siguiente, le traspasó sus dominios en Flandes y, acto seguido, la totalidad de sus reinos en España así como Cerdeña, Sicilia y el Franco Condado. La Corona imperial alemana, de acuerdo al compromiso contraído con su hermano Fernando, pasó a este, descargando así al joven Felipe de tamaña responsabilidad en aquel avispero protestante que había consumido las energías del aún no viejo pero ya cansado y gotoso emperador, ante su obcecación por reprimirles contra natura.

NUNCA SE PONE EL SOL

Apenas subió al trono, a Felipe II se le presentaron los problemas. El nuevo papa, Pablo IV, pactó con Enrique II yle proclamó protector de la Iglesia romana. El monarca francés, ávido de revancha, comenzó las hostilidades contra Felipe II. Pero los tercios españoles, mandados por Manuel Filiberto de Saboya, derrotaron totalmente a los franceses el 10 de agosto de 1557 (festividad de san Lorenzo) en la batalla de San Quintín; en su conmemoración, se construyó el monasterio de El Escorial, como veremos en el último capítulo del libro.

En Italia, igualmente, las tropas españolas alcanzaron la Ciudad Eterna y, aunque los franceses lograron conquistar Dunkerque y Calais a los ingleses —aliados de Felipe II, entonces rey consorte de Inglaterra por su matrimonio con la reina María—, una nueva victoria española en Gravelinas (1558) obligó al rey francés a pedir la paz, que se firmó en Cateau-Cambrésis al año siguiente, y fue sellada con el matrimonio de Felipe II (viudo desde el año anterior) con Isabel de Valois, hija de

Enrique II; este, a cambio de conservar Calais, renunció definitivamente a sus reivindicaciones er Italia. Fue la consagración de la hegemonía española en Europa, ya que su principal competidora, Francia, entró en plena sangría sacudida por las guerras de religión que tuvieron lugar durante esta segunda mitad del siglo XVI.

Tras la conquista del vasto Imperio español en América y en algunos puntos de Oriente como el archipiélago de Filipinas y otras islas del Pacífico, bien pudo exclamar el rey que en sus dominios nunca se ponía el sol. Ni tampoco cesaban los problemas, como vamos a ver a continuación.

Los problemas también acucian en casa

El primer problema, tras los autos de fe de 1559-1560 en Valladolid y Sevilla para extirpar sin piedad los focos luteranos que se habían infiltrado en la península ya desde los tiempos de Carlos I, y que no se detuvieron ni ante el arzobispo Carranza de Toledo, fue la rebelión de los moriscos granadinos. En 1567 Felipe II había vuelto a prohibir, como lo hiciera su padre cuarenta años antes, el uso de la lengua y las vestimentas árabes, lo que desembocó en una rebelión abierta. Los moriscos —o mudéjares, del árabe *mudâyyan*: 'aquel a quien le ha sido permitido quedarse'—, amotinados proclamaron rey a Mohamed Abén Humeya, descendiente de la dinastía que había conquistado al-Ándalus, y se hicieron fuertes en las Alpujarras, donde recibieron algunos refuerzos de sus hermanos islámicos de Argel.

El rey Felipe II encargó sofocar la rebelión a su hermanastro don Juan de Austria (1545/1547-1578), «Jeromín» de niño, hijo natural del emperador y de la alemana de Ratisbona Bárbara Blomberg. Pero las operaciones no eran fáciles por lo agreste del terreno y la guerra se alargó durante dos años hasta que, asesinados Abén Humeya y su sucesor Abén Abóo, los rebeldes depusieron las armas. Para evitar que se repitiera la situación, se procedió al traslado en masa de los moriscos a otras regiones del reino y se repobló la vega granadina con cristianos venidos de lejos, atraídos por el reparto de tierras.

Durante estos años, y por espacio de otros diez (1568-1578), Antonio Pérez del Hierro ejerció como el mejor secretario y colaborador de Felipe II. Pero las intrigas de palacio, como el asesinato de Escobedo, secretario de Juan de Austria, tejieron una red que involucraba al propio soberano. Procesado durante más de diez años, el otrora poderoso mano derecha del rey logró huir a Aragón, donde se puso bajo la protección de Juan de Lanuza, el Justicia mayor del reino, quien pagó con su vida, junto a la de otras autoridades como Juan de Luna y los duques de Aranda y Villahermosa, la huida a Francia del fugitivo y su primera negativa a encarcelarlo para someterlo a un proceso inquisitorial, negativa en la cual participó el pueblo de Zaragoza amotinado, gritando: «¡Libertad!». En las Cortes de Tarazona (1592), el rey, respaldado por las armas, impuso su criterio de ser él quien en lo sucesivo nombrase al Justicia mayor.

La mala prensa que generó Antonio Pérez contra el rey de España desde su exilio en Francia e Inglaterra fue uno de los pilares de la «leyenda negra» que circuló sobre Felipe II.

El nublado que amenazaba descargar el gran turco

El Mediterráneo era un avispero de piratas berberiscos, que asolaban continuamente las costas de los reinos cristianos e intentaban la conquista de las principales islas, como ocurrió en Malta, en 1565, cuando Felipe II hubo de enviar refuerzos a los caballeros de la Orden de San Juan, que la defendían.

A la muerte de Solimán el Magnífico (1568), su sucesor, Selim, conquistó Chipre, que pertenecía a Venecia. Ante la amenaza sobre toda Europa y atendiendo a la llamada del papa Pío V se formó la Liga Santa entre el Vaticano, Felipe II y Venecia. La escuadra cristiana, formada por unos doscientos cincuenta barcos y más de treinta mil hombres, quedó bajo el mando de don Juan de Austria.

El 7 de octubre de 1571 tuvo lugar en el golfo de Lepanto (Grecia) la colosal y sangrienta batalla naval entre las escuadras cristiana y turca. La victoria fue total para los coaligados y la derrota estrepitosa para los musulmanes, que perdieron más de veinticinco mil hombres, de ellos diez mil fueron hechos prisioneros y el resto, entre los que se hallaba el Reis o almirante turco Alí Pachá, murieron en el combate. Pero el triunfo no fue gratuito, más de ocho mil cristianos tiñeron también de rojo el mar con su sangre. Por el contrario, unos quince mil remeros, cautivos en las naves sarracenas —que con su levantamiento contribuyeron a la victoria—, fueron liberados. En cuanto a los barcos, se apresaron más de ciento veinte naves turcas.

El resultado final fue, por tanto, un éxito para la Liga Santa, cuyo mérito principal estuvo en las fuerzas de Felipe II, entre las que se contaban no solo españoles sino aliados como italianos y alemanes, amén de los dos mil soldados pontificios y los ocho mil venecianos.

A pesar de todo, los hechos, en la práctica, no dieron el resultado que se podía esperar. Aunque se destruyó el mito de que los turcos eran invencibles, Chipre siguió en su poder y Venecia terminó abandonando la Liga, por lo que Felipe II, «solo ante el peligro», terminó firmando una tregua con los turcos. De ahí el temor, que no cesó tampoco en el futuro, como manifestaba en plática con don Quijote su amigo el cura: «que se tenía por cierto que el turco bajaba con una poderosa armada, y que no se sabía su designio ni adonde había de descargar tan gran nublado [...] y Su Majestad había hecho proveer las costas de Nápoles y Sicilia y la isla de Malta» (*Quijote*, II, 1).

Al fin, la ansiada unidad ibérica

En 1580, tras la muerte sin sucesión del rey de Portugal, Enrique I, que había heredado la corona dos años antes de su sobrino Sebastián I, el cual había perdido la vida combatiendo en el Norte de África, Felipe II era el principal candidato a la corona del país luso por ser hijo de la reina María.

No obstante, existían grandes recelos en Portugal para aceptar la unión con España, puesto que se consideraba más bien una dependencia por la desproporción territorial entre ambos reinos, además del temor a la Inquisición en el país hermano, donde abundaban los conversos. Por ello, se proclamó rey con el nombre de Antonio I al prior del monasterio de Crato, que era nieto bastardo de Manuel el Afortunado. Pero Felipe II, que contaba con el apoyo de buena parte de la nobleza portuguesa, tomó la iniciativa por las armas e invadió Portugal por tierra (desde Badajoz) y por mar, entrando con su escuadra, que mandaba Álvaro de Bazán, en el estuario del Tajo. Vencida la escasa resistencia contraria —Antonio I huyó del país y al año siguiente con el apoyo de Francia intentó desembarcar en las Azores, que le eran fieles, pero fue derrotado—, las Cortes portuguesas, reunidas en Thomar,

proclamaron rey a Felipe II en 1581.

El viejo sueño de la unión ibérica, que sus bisabuelos Fernando e Isabel habían intentado tanto por medio de la política matrimonial como por las armas, se había al fin logrado, aunque solo duraría poco más de medio siglo, pues en tiempos de un nieto suyo, Felipe IV, tras los levantamientos de 1640, se volvería a romper pasado un año, y la ruptura ha perdurado hasta hoy, en una Europa que habla de unidad pero que no ha hecho más que fragmentarse, atomizarse más bien, en el terreno político.



Retrato de Felipe II, por Tiziano (Museo del Prado, Madrid). Las calidades táctiles en barbas y cabellos, los brillos metálicos de la armadura y el espléndido colorido denotan la paleta del genial maestro veneciano.

Tampoco fue nunca bien vista tal unión por los portugueses, pues a pesar del celo puesto por el «Rey Prudente» en no soliviantar lo ánimos de sus nuevos súbditos, poniendo cuidado en nombrar siempre funcionarios portugueses en los puestos de responsabilidad, lo cierto es que Portugal se vio envuelto en los conflictos que el rey de España —ahora también suyo— mantenía con media Europa, y sus enemigos en el continente lo eran ahora de su nuevo país. Además, a Felipe II se le planteó el problema de proteger las posesiones portuguesas en ultramar, algo nada fácil ante la abundancia de enemigos ansiosos de entrar en los negocios que allí se tejían. Por tanto, salvo el aspecto romántico

de la gran extensión de tierras puestas bajo la misma corona, escasos o nulos resultados prácticos comportaba la unión ibérica tanto para España como para Portugal.

Uniendo al Imperio español el portugués en Sudamérica (Brasil), en África, el Atlántico, las islas del Pacífico y las colonias asiáticas, bien pudo exclamar de nuevo Felipe II la conocida frase: «En mis dominios nunca se pone el sol».

A merced de los elementos

Las relaciones entre España y la «pérfida Albión», como era conocida Inglaterra, no sufrían más que continuos enfrentamientos. La reina Isabel I, hija ilegítima de Enrique VIII y Ana Bolena, retenía prisionera a María Estuardo, la católica soberana escocesa, y además ejercía constantes persecuciones contra sus partidarios. Pero lo peor era la protección que dispensaba a los corsarios ingleses que atacaban constantemente las posesiones españolas en ultramar. Estaban capitaneados por los piratas John Hawkins y Francis Drake, a quien la reina tuvo la osadía de armar caballero (*sir*) en respuesta a las protestas de Felipe II por sus tropelías contra los dominios de España (entre ellas, los ataques a Panamá y, después de haber dado por segunda vez en la historia la vuelta al mundo, al puerto de El Callao y a Lima en Perú).

La gota que colmó el vaso fue la ejecución de María Estuardo, en 1587, tras la cual Felipe II decidió llevar a cabo la invasión de Inglaterra. El plan, teóricamente, era perfecto. La armada española, que fue bautizada como la Invencible por su elevado número de navíos, recogería en Flandes a los tercios de Alejandro Farnesio para su desembarco en las costas inglesas. Pero el fallecimiento de don Álvaro de Bazán dejó la escuadra al mando del inexperto duque de Medina Sidonia. Enfrente, la marina inglesa, más ligera, al mando del almirante Charles Howard, logró evitar el embarque de los tercios de Flandes y dispersar a los barcos españoles frente a Gravelinas. Los temporales acabaron de dar la puntilla a la flota española y esta hubo de soportar un periplo alrededor de las costas inglesas del mar del Norte antes de regresar a sus puertos. La respuesta del indolente Felipe II es conocida: «Yo no envié mis barcos a luchar contra los elementos».

Los Países Bajos, otro avispero

Tras el reinado del emperador Carlos, que después de todo, aunque ausente, había sido un monarca nacido en esas tierras, los territorios de Flandes y los Países Bajos, un avispero de diversas provincias con lenguas diferentes (francés, flamenco, holandés), comenzaron a oponerse a las medidas del nuevo rey, al que consideraban extranjero a pesar de que residió durante algún tiempo por aquellos pagos. Pero varias medidas suyas como los *placards* o decretos para la represión del luteranismo, además de la introducción de la Compañía de Jesús, los nuevos impuestos para financiar las habituales campañas bélicas y el hecho de nombrar al cardenal Granvela —que era extranjero, natural del Franco Condado— para el Consejo de Estado y a su hermana Margarita de Parma como gobernadora soliviantó los ánimos tanto del pueblo como de la alta nobleza, dirigida por Guillermo de Orange o Nassau.

Para complicar más la situación, el calvinismo prendió tanto en las provincias del norte como en

algunas valonas e incluso en la ciudad de Amberes, por lo que los «oficios» de la Inquisición fueron introducidos en aquellas tierras.



Retrato de Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba, por Antonio Moro (Palacio de Liria, Madrid). Enviado por el Rey Prudente para poner orden en los Países Bajos, desató una ola de represión furibunda que le granjeó el odio en aquellas tierras: el «duque de hierro».

Coaligados en el Compromiso de Breda (1565), flamencos y holandeses, en adelante los *gueux* ('mendigos'), se dirigieron ante la gobernadora para exigir la retirada del Santo Oficio, por una parte, mientras, por otra, las masas desataban el terrorismo religioso con la quema de iglesias y la destrucción de imágenes por doquier, atacando el arte como si fuera posible borrar su huella de la conciencia humana.

Para restaurar el orden público y acabar con la ola de salvajismo desatado, Felipe II envió al duque de Alba desde Milán con un potente ejército, que se hizo dueño de la situación rápidamente, procediendo a una represión severísima desde el tribunal «de la sangre», como fue llamado de manera bien expresiva por el pueblo, pues dictó numerosas condenas capitales con propósitos ejemplarizantes. Ante tamaña dureza y otras medidas como la introducción del impuesto castellano de las alcabalas para pagar a las tropas españolas establecidas en su territorio, los holandeses, reunidos bajo el calvinismo en torno al de Orange, se alzaron en armas y se hicieron fuertes en Harlem y Alkmaar.

Felipe II envió refuerzos al frente de Luis de Requesens, quien tomó varias medidas conciliadoras, como la supresión del citado tribunal. Pero los holandeses seguían fuertes en otros

puntos como Leyden. Tras el fallecimiento de Requesens (1576), que por otra parte había sido incapaz de convencer a Felipe II de la necesaria tolerancia religiosa, los españoles, faltos de autoridad, entraron a saco de manera brutal en Amberes, donde pasaron a cuchillo a más de siete mil víctimas. Ahora, todas las provincias, hasta las católicas, se rebelaron contra el rey, que envió a su mejor baza, su hermanastro don Juan de Austria, quien además de dominar la situación ejerció como nuevo gobernador.

Su Edicto Perpetuo, que no terminaba de establecer la tolerancia religiosa, no fue aceptado por Guillermo de Orange, por lo que hubo que recurrir de nuevo a las armas. Los tercios invencibles de Alejandro Farnesio llegaron de nuevo desde Italia y acabaron con la rebelión tras la victoria de Gembloux (1578). El prestigioso general se quedó como nuevo gobernador de aquellas tierras tras el repentino fallecimiento de don Juan de Austria.

Su habilidad, también diplomática, atrajo para la causa española a las provincias católicas de lengua francesa (Artois, Douai y Henao), que firmaron la Unión de Arras al año siguiente. Pero las siete del norte, encabezadas por Holanda, firmaron la Unión de Utrecht (1581), se declararon independientes y continuaron la guerra dirigidas por Mauricio de Nassau, hijo del de Orange, que había fallecido. El resto del territorio, Flandes y el Brabante, terminaron optando por la obediencia a Felipe II.

En 1598, acuciado por la guerra en todos los frentes e incapaz su hacienda de hacer frente a los innumerables conflictos, Felipe II, después de firmar la Paz de Vervins con Enrique IV de Francia, buscó una solución diplomática para acabar con el conflicto en los Países Bajos: cedió la corona a su hija Isabel Clara Eugenia y a su marido el archiduque Alberto de Austria bajo su alto patronazgo y con el compromiso de reversión a España en caso de ausencia de herederos. Pero las Provincias Unidas del Norte tampoco aceptaron a los nuevos soberanos y prosiguieron la lucha por su independencia, ya efectiva.

Las bancarrotas de un rey nada prudente

Cuando Felipe II recibe la corona, esta arrastra un gran déficit crónico. Ya entre 1547 y 1549 se habían tomado a préstamo 1.885.000 ducados, cantidad a la que hay que añadir fuertes deudas anteriores. Durante los primeros años de la década de los cincuenta existían ya indicios de que la economía española se hallaba al borde del colapso, debido a las aventuras imperiales y a la mala organización económica.

El continuo flujo de plata americana invitaba al rey a emprender nuevas empresas militares; sin embargo, solo un cuarto de sus ingresos, o menos, procedían de la arribada del preciado metal, el resto, tres cuartos, procedía de los empréstitos. Alimentando la bola de nieve, entre 1554 y 1555 se volvieron a tomar a préstamo otros 2.550.000 ducados.

Ante tal situación, en 1557 Felipe II suspendió pagos y se declaró en bancarrota, la primera del Estado español en la Edad Moderna. No obstante este problema económico, en el plano político su reinado es una época de equilibrio: es el año de la ya citada victoria de San Quintín, que abre el camino a la Paz de Cateau-Cambrésis (1559); en el Mediterráneo entra en crisis el poderío turco; es la etapa de la Reforma católica, y finaliza el Concilio de Trento (1563).

En 1561 se produjo el traslado de la capital desde Valladolid, donde había nacido el rey, a Madrid, lo cual no deja de reflejar su carácter centralista y su personalidad meticulosa, «prudente», como el sobrenombre con el que ha pasado a la historia.

No obstante, hacia 1568-1570, ese equilibrio sufre una quiebra: se produce una extensión del calvinismo, tienen lugar las guerras de religión en Francia, se da la sublevación de los Países Bajos… Felipe II cierra los puertos españoles a los barcos holandeses. Entonces, Holanda se lanza al comercio con América rompiendo el monopolio español.

En el interior de la península tiene lugar la sublevación de los moriscos en las Alpujarras granadinas y se da un aumento del bandolerismo —síntoma de sociedad en crisis— en Cataluña y Aragón. La segunda parte del *Quijote*, publicada años más tarde (1615), lo recoge perfectamente.

A pesar de que se produce una gran arribada de plata americana debido a la explotación intensa de las minas del Potosí y Zacatecas —especialmente desde que se descubrió el procedimiento técnico de la amalgama de mercurio, que permitía separar fácilmente la plata—, en 1575 Felipe II —nada prudente durante los años de bonanza— vuelve a declararse en quiebra por segunda vez, a consecuencia de la caída drástica de las importaciones de dicho metal en el período 1571-1575, coincidiendo con unos mayores gastos de la corona.

Esta quiebra tuvo un efecto funesto sobre los mercaderes de Amberes y Medina del Campo, provocando la ruina del famoso eje comercial entre las dos ciudades, aunque se dio una recuperación de las ferias de ambos núcleos urbanos tras las reformas efectuadas en 1578 y 1583.

Nuevamente, los acontecimientos políticos se hallan en una época positiva: se ha dado la victoria de Lepanto (7 de octubre de 1571), con lo que el equilibrio en el Mediterráneo se rompe a favor de España. Igualmente, se produjo el sometimiento por la fuerza de los Países Bajos. En Francia tiene lugar la matanza de San Bartolomé (23 a 24 de agosto de 1572), en la que se lleva a cabo un linchamiento de hugonotes por orden de la reina Catalina. Con ello, se instauró un predominio del catolicismo en el país vecino que favoreció a Felipe II. Además, tiene lugar un apogeo intelectual que se traduce en el auge de la literatura mística.

Como no eran suficientes las cantidades de plata americana para saldar las deudas, hubo que recurrir a los impuestos, sobre todo en Castilla, a través de las alcabalas y los millones, un tributo indirecto sobre los alimentos instaurado por el rey y aprobado por las Cortes en 1590, para ser pagado hasta 1596 a razón de quinientos millones al año, renovándose por el mismo período de tiempo. Se aplicaba sobre el consumo de las seis especias: vino, vinagre, aceite, carne, jabón y velas de sebo. Su origen está en el año 1091, cuando fue instaurado por Alfonso VI al disminuir las parias o tributos de las taifas árabes; por tratarse de peticiones del monarca se conocía como *petitio* (‘pedido’) y se pagaba en millones de maravedíes, de ahí el nombre.

No obstante, los gastos superaban los doce millones de ducados anuales. Ante tal situación insostenible, el 29 de septiembre de 1596 (san Miguel), Felipe II vuelve a declararse en quiebra. Esta vez, al suspender pagos, arruina también a los banqueros españoles, pues se había producido un auge de los servicios financieros en Castilla, donde destacaba el prestamista Simón Ruiz. En esta tesitura, las finanzas españolas tienen que ser cubiertas por los genoveses.

Nuevamente, el eje Medina del Campo-Amberes volvió a sufrir las consecuencias y se interrumpieron sus famosas ferias, las cuales, cuando quisieron volver a realizar operaciones

comerciales, en 1598, era ya evidente que sus días gloriosos habían pasado a la historia.

6

Un nuevo continente por delante (siglo XVI)

Explorar, conquistar el Nuevo Mundo

A pesar del monopolio portugués de la ruta de las especias por el camino del este, la llegada de Colón a América por el lado contrario alentó en los Reyes Católicos la idea de que el contacto con las tierras de los ansiados, carísimos, productos era posible siguiendo ese rumbo. No obstante, cuando se comprobó que en realidad las tierras descubiertas constituían otro mundo distinto al continente asiático que les había traído hasta allí, la preocupación principal consistió en encontrar un paso que permitiera a los barcos navegar por la redondez de la Tierra hasta alcanzar esas codiciadas islas llamadas «de las Especias», de ahí que, en 1519 y reinando ya Carlos I, Fernando Magallanes iniciase la primera vuelta al mundo, de la que hemos hablado en el primer capítulo del libro.

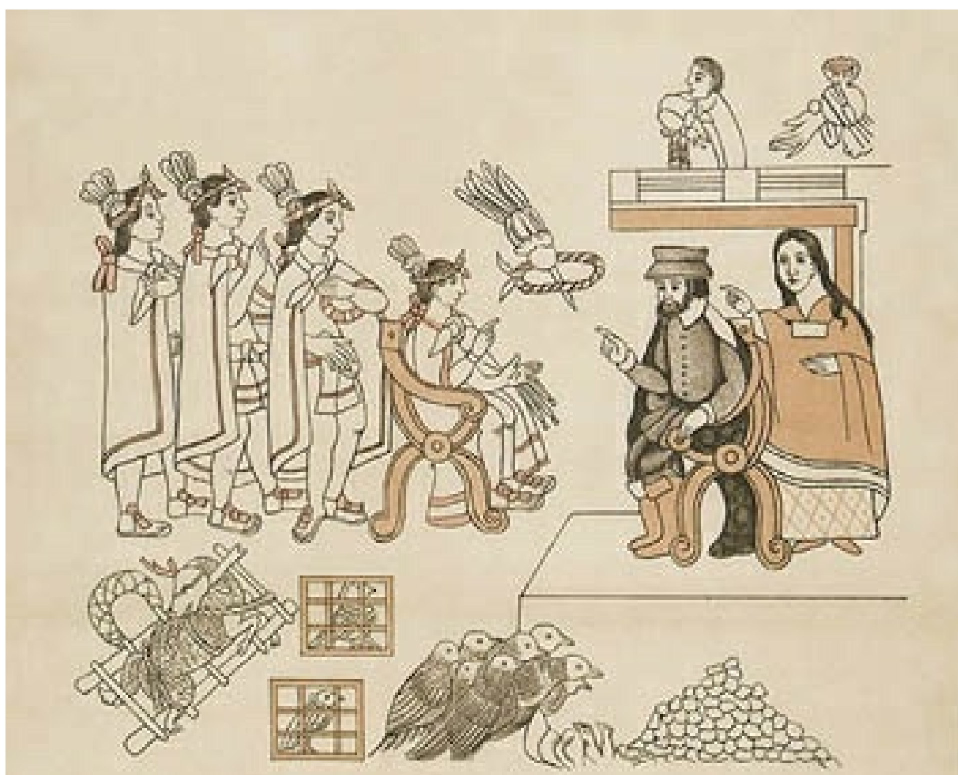
En la conquista de América tuvo escasa intervención directa la Corona, aunque su autoridad siempre fue reconocida por los conquistadores. Se trataba, generalmente, de pequeños grupos de aventureros sin escrúpulos, dirigidos por cabecillas, que aportaban sus propios recursos en proporción al botín que pudiera corresponderles, y no tuvieron reparo en llevarse por delante a los indígenas con tal de dar con el oro y con los mitos —la fuente y el árbol de la vida, el país de El Dorado, las ciudades de Cíbola— que les habían llevado hasta allí. Es cierto que actuaban en lugares geográficos hostiles como selvas impenetrables, cordilleras y desiertos infranqueables, ríos caudalosos, calor húmedo y sofocante…; y enfrente, pueblos de un volumen demográfico enorme que, aunque en principio se vieron impresionados por las armas de fuego y animales de combate como el caballo —que desconocían, incluso en su superstición les parecía estar viendo en jinete y montura un monstruo como los centauros—, no dejaron de hacerles frente con sus armas, a veces, prehistóricas.

La caída del Imperio azteca

Colonizadas las Antillas —Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico y Jamaica—, las exploraciones de Francisco Hernández de Córdoba en 1517, y de Juan de Grijalva al año siguiente por la costa del

golfo de México dieron a conocer la existencia de civilizaciones adelantadas en el interior del territorio.

En la primavera de 1519, por encargo del gobernador de Cuba, Diego Velázquez de Cuéllar, se produjo la partida desde esta isla de Hernán Cortés (extremeño de Medellín) en busca del oro de los aztecas. Desembarcó sus once naves en el actual Estado de Tabasco, con cerca de setecientos hombres, treinta y dos caballos y catorce cañones, destruyendo fácilmente la débil resistencia, tras lo cual fundó la Villa Rica de la Vera Cruz. Pero la codicia del citado gobernador, recién nombrado Adelantado del Yucatán y queriendo para sí el principal bocado del botín, le enfrentó con el conquistador, quien desobedeció la orden de regresar y, para evitar la marcha atrás, quemó las naves. Acto seguido, al frente de cuatrocientos hombres, se lanzó a la conquista del imperio de los aztecas.



Cortés y la Malinche ante Moctezuma. Códice de Tlaxcala. Reproducción realizada en 1773 por Manuel de Yáñez sobre el original elaborado en la segunda mitad del siglo XVI a petición del cabildo de la ciudad. Se observan anacronismos, como las sillas de estilo europeo incluidas en esta imagen.

Después de explotar hábilmente las disensiones entre las tribus locales, sometiendo a los tlaxcaltecas, que se pasaron a su bando, tuvo lugar la matanza de Cholula (1519), en la que unos seis mil indígenas prácticamente desarmados fueron pasados a cuchillo por los españoles, temerosos de que estuvieran organizando una emboscada.

Cortés y sus hombres contaron con la valiosa colaboración como intérprete de una joven indígena, «hermosa como una diosa», la Malinalli o Malinche (bautizada por los españoles como doña Marina), esclava entre los mayas pero conocedora de la lengua náhuatl por su origen azteca.

El ocho de noviembre del mismo año los conquistadores se presentaron en Tenochtitlán, la capital mexica o azteca. Interpretando que se cumplía el mito del regreso por el mar de levante del dios Quetzalcóatl en aquellos hombres de barba en la cara y piel blanca, con sus relucientes armaduras y

sus tronantes armas de fuego, además de la coincidencia de algún fenómeno atmosférico en forma de aurora boreal, e incluso celeste como el paso de un cometa, el pueblo azteca, que no conocía ni siquiera las armas de metal, con su *hueyi tlahtoani* o emperador Moctezuma Xocoyotzin, se postró ante los españoles y les agasajó; en el fondo, esperaban tiempos mejores.

Pero cuando Cortés, dejando una pequeña guarnición al mando de Pedro de Alvarado, partió para combatir al poderoso ejército de mil quinientos hombres dirigido por Pánfilo de Narváez, que desde Cuba enviaba el gobernador Velázquez contra los rebeldes, Moctezuma aprovechó la ocasión para sublevar a sus hombres. Cortés volvió victorioso a Tenochtitlán justo cuando los aztecas tenían sitiados a sus compatriotas y, a pesar de que contó de nuevo con la colaboración del soberano, este fue ajusticiado por su pueblo de una fuerte pedrada cuando, asomado a la azotea de su palacio, pretendía que se doblegaran todos de nuevo frente a los españoles.

Alzados en armas, los aztecas sitiaron a los hombres de Cortés, por lo que este decidió la huida por la noche —la «noche triste», el 1 de julio de 1520—, en la que perdió gran número de soldados, tanto hispanos como indios aliados; muchos, por la codicia de huir cargados con el oro, se ahogaron en el lago. Así y todo, con la ayuda de los tlaxcaltecas, logró derrotar a los aztecas del *cihuacóatl* o jefe militar Matlatzincátzin en la batalla de Otumba (siete de julio).

Tras la llegada de refuerzos y el concurso de la Malinche para la forja de alianzas con las tribus locales, además de la viruela —introducida por un esclavo negro de los españoles, hacía estragos entre los indios, que carecían de defensas biológicas—, Cortés consiguió reconquistar Tenochtitlán a pesar de una dura resistencia el 13 de agosto de 1521, iniciando en primer lugar la construcción de la ciudad de México sobre las ruinas de la capital azteca para conservar su tradición como sede del poder. Por delante estuvo el macabro desescombro y limpieza de calles y canales infestados de cadáveres ensangrentados. El país recibió el nombre de Nueva España y, en 1535, se organizó como un virreinato, siendo su primer virrey Antonio de Mendoza y Pacheco.

Una vez dueños de la capital azteca, los conquistadores lograron someter fácilmente a los demás habitantes de la costa del Pacífico.

Tanto desde México como desde Panamá y Cuba se organizaron nuevas expediciones, que casi siempre terminaron provocando conflictos entre los propios interesados, como ocurrió en las actuales Honduras y Nicaragua, donde se enfrentaron Cristóbal de Olid (enviado por Cortés) y Francisco de las Casas, que acudió a reprimir la rebeldía del primero, además de González Dávila, que traía órdenes de España, y Hernández de Córdoba, que acudió en nombre del gobernador Velázquez; sin embargo, estos conflictos no se resolvieron hasta la intervención del propio Cortés. Entretanto, Pedro de Alvarado logró la conquista de Guatemala en 1524 y, tres años más tarde, Francisco de Montejo inició la del Yucatán de los antiguos mayas, que no finalizó hasta 1540.

En el norte se conquistó Michoacán, cuyo soberano (Tzíntzicha) aceptó el protectorado sobre su territorio, Jalisco y Sinaloa (Nueva Galicia) por parte de Nuño de Guzmán —personaje oscuro y cruel— y Juan de Oñate. Se fundaron antes de mediados de siglo las ciudades de Trujillo, Guadalajara y Zacatecas, entre otras.

En 1512 Juan Ponce de León, que había sido el primer gobernador de PuertoRico —nombre que él mismo dio a la isla que los nativos llamaban Boriquén—, se había lanzado a la exploración de las islas Bimini, pertenecientes al archipiélago de las Bahamas, atraído por la información de Juan Pérez de Ortubia sobre los mitos del agua y la eterna juventud respecto a un manantial que, como decía el

cronista Antonio de Herrera y Tordesillas, «hacía rejuvenecer e tornar mancebos a los hombres viejos», según relataban los indios taínos.

En ese empeño, arribaron a las costas de la península de Florida el día de Pascua («florida y hermosa») del año siguiente, en conmemoración de lo cual le pusieron ese nombre al lugar. Y continuaron la búsqueda de las míticas aguas, «no dejando río ni arroyo donde no se bañasen», al decir de los cronistas. En 1528 salió la expedición de Pánfilo de Narváez, que resultó un fracaso. Uno de los supervivientes, Álvar Núñez Cabeza de Vaca, continuó por su cuenta la exploración hacia el Misisipi y relató las increíbles experiencias en su libro *Naufragios y comentarios*.

Así mismo, el empeño del virrey Antonio de Mendoza y Pacheco en dar con las citadas fantasías sobre la inmortalidad y con las riquezas de las «siete ciudades de Cíbola» —llamadas con ese nombre por los animales que allí se crían: cíbolos o bisontes—, cuyas casas imaginaban cubiertas de oro, llevó a los españoles por los actuales estados de Arizona, Texas, Nuevo México, Colorado, Kansas, etc., y las tierras al norte del golfo de California, que exploró Melchor Díaz, quien, al cabo, escribió que, en las únicas siete ciudades o aldeas de indios que hallaron, «las riquezas de su reino es no tener qué comer ni qué vestir, durando la nieve siete meses».

La conquista del Sol

En el sur del continente tenía sus dominios el otro gran imperio organizado que encontraron los españoles a su llegada a América: los incas, cuyo soberano, el Gran Inca, se consideraba hijo del Sol, y este era su dios absoluto, menos sangriento que sus colegas mesoamericanos.

Su lugar geográfico eran las vastas mesetas andinas, que ocupaban buena parte de los actuales Perú y Colombia hasta el norte de Argentina y Chile.

Los primeros intentos de conquista por parte de otro extremeño, Francisco Pizarro (natural de Trujillo, Cáceres), en colaboración con Diego de Almagro y el cura Luque, tanto en 1524 como dos años más tarde, terminaron en fracaso. Fue cuando solo trece de sus ciento doce hombres, «los trece de la fama», en la isla de Gallo, cruzaron la raya que el conquistador trazó en el suelo gritando: «Por este lado se va a Panamá, a ser pobres; por este otro al Perú, a ser ricos. Escoja el que fuere buen castellano lo que más bien le estuviese».

En 1532, alentado por las noticias de que en el país que los indígenas llamaban Birú (Perú) abundaba el oro, Pizarro se lanzó de nuevo a su conquista al frente de ciento ochenta hombres y veintisiete caballos, a los que se unirían luego los refuerzos llegados con Hernando de Soto y Diego de Almagro.

Aprovechando, como Cortés en México, las disensiones entre los nativos, concretamente entre los hermanos Atahualpa y Huáscar, que se disputaban el poder (el primero tenía preso al segundo después de haberle destronado), las tropas españolas llegaron a Cajamarca, sede del Gran Inca, quien simuló aceptar la soberanía española esperando tiempos mejores, que nunca llegaron porque Pizarro le hizo prisionero. Atahualpa ordenó, así todo, matar a su hermano antes de que los españoles terminaran apoyándole. Aprovechando estos la ocasión, condenaron a muerte a Atahualpa a pesar de que este había llenado una inmensa estancia de oro como le habían propuesto para salvar su vida.

Descabezados los incas, Pizarro y sus hombres entraron fácilmente en Cuzco, la capital del

imperio, y entronizaron a otro hermano de los anteriores, llamado Manco Inca, apoderándose además de un nuevo tesoro. Los españoles dividieron entre sí el territorio en dos partes: Nueva Castilla, al norte, para Pizarro, y Nueva Toledo, al sur, para Almagro.

Más tarde, aprovechando que Pizarro estaba ausente, se produjo una sublevación de Manco Inca, y solo el regreso de las tropas de Almagro de su expedición a Chile (1536) evitó el desastre para los españoles. Pero, al poco, los dos conquistadores se enfrentaron entre sí por la posesión de Cuzco, y a ambos les costó la vida; primero a Almagro, ejecutado por orden de Pizarro en 1538, y, tres años más tarde, a este último, vengado por los seguidores del primero.

Los familiares de ambos continuaron la guerra hasta que el rey Carlos envió tropas y funcionarios para que restablecieran el orden en el país, que fue organizado en el Virreinato del Perú y la Audiencia de Lima (1542). Tanto Almagro el Mozo como Gonzalo Pizarro, hijo y hermano, respectivamente, de los conquistadores, fueron ejecutados. Este último, años antes (1539), había atravesado los Andes en busca del mito de El Dorado, llegando por la selva hasta el río Coca, desde el que Francisco de Orellana viajaría aguas abajo por el Amazonas hasta llegar al Atlántico.

Todo el sur por delante

Tras la referida expedición de Almagro a Chile, que llegó hasta la bahía que él mismo denominó Valparaíso y regresó a continuación, con el trágico final que ya vimos, fue Pedro de Valdivia quien recibió en 1540 la orden de emprender la conquista de Chile, lo cual llevó a efecto en menos de dos años. En 1541 fundó Santiago de Extremadura (hoy, de Chile), y luego extendió sus dominios hacia el sur con la fundación de nuevas ciudades, como Concepción y Valdivia. Sufrió, no obstante, los enfrentamientos con los indios araucanos y sus bravos jefes como Caupolicán —enfrentamientos cantados, como ya vimos en el capítulo anterior, por Alonso de Ercilla, mientras participaba de las luchas contra los patriotas—, que le costaron la vida en 1554. Fue Hurtado de Mendoza quien logró someterlos y, tras atravesar la cordillera andina, fundó la ciudad de Mendoza.

Al norte continuaron las conquistas en el interior del Perú y en la actual Bolivia, en aquellos territorios de los indios guaraníes que los conquistadores llamaron Charcas por la gran abundancia de lagos y lagunas. El descubrimiento de las minas de plata del Potosí (1545) supuso la fundación de importantes asentamientos urbanos, núcleo de futuras ciudades como La Plata (hoy Sucre), Potosí y La Paz (1548), posterior capital del país.

Más al sur, Juan Díaz de Solís había llegado recorriendo la costa brasileña desde el cabo San Roque al estuario de la Plata, donde perdió la vida en 1515 atacado por los indígenas. Diez años después, el veneciano Juan Caboto, al servicio del rey de España, siguió a la inversa el curso del río y exploró sus afluentes, el Paraguay y el Paraná, donde estableció el fuerte Sancti Spiritus. Pero no será hasta 1534 cuando otro explorador, Pedro de Mendoza, funde Santa María del Buen Aire, desde donde Salazar, en busca de una ruta hacia el Perú, fundará Asunción, que será la capital de los nuevos asentamientos.

Años después, reinando ya Felipe II, continuó la conquista de la futura Argentina con la fundación de las ciudades de Santa Fe y Córdoba en 1573, y de Buenos Aires en 1580, a cargo de Juan de Garay. Atrás quedó el trágico episodio en la selva amazónica cuando Lope de Aguirre, ciego por la

búsqueda de El Dorado, tras asesinar en 1560 a Pedro de Ursúa, jefe de la expedición que partió por el río Marañón —de ahí el nombre de marañones que tomaron los participantes—, y a su sucesor, Fernando de Guzmán, se declaró en rebeldía contra el rey de España. Murió de un tiro en Venezuela después de protagonizar sangrientos episodios y su cadáver fue descuartizado y echado a los perros excepto la cabeza, expuesta en una jaula para general escarmiento.

En este país, en 1577, se fundaron Caracas, La Guayra y otras. Al norte, en México, Francisco de Ibarra había conquistado Nueva Vizcaya y fundado Durango años antes (1563), mientras en la Florida Menéndez de Avilés hizo lo propio con San Agustín (1565).

Pacífico a través

Desde México se sucedieron los viajes hacia el oeste por el gran océano que se abría delante. Ruy López de Villalobos, enviado en 1542 por el virrey Antonio de Mendoza y Pacheco, después de descubrir las islas Hawái y una de las futuras Carolinas (Palaos, española hasta 1899, en que fue vendida a Alemania con el resto de su archipiélago), llegó hasta el conjunto de islas que denominó Filipinas en honor al entonces príncipe Felipe. Tras fallecer en las Molucas, otro miembro de la expedición, Íñigo Ortiz de Retes, llegó hasta Nueva Guinea (1545).

La conquista del archipiélago filipino tuvo lugar reinando ya Felipe II, y fue obra de Miguel López de Legazpi, quien fundó Manila, la capital, en 1571, acompañado del cosmógrafo Andrés de Urdaneta.

Álvaro de Mendaña había descubierto, en 1567, otros pequeños archipiélagos como las islas Marquesas y las islas Salomón.

Hasta 1605, en una nueva expedición desde el Perú a cargo de Pedro Fernández de Quirós, no se llegaría hasta las Nuevas Hébridas, cuya isla más extensa se bautizó como Australia porque fue tomada en principio por el gran continente que se extiende en las latitudes australes. Desde aquí, Luis Váez de Torres, otro navegante de la expedición, mientras Quirós había continuado su viaje regresando primero a México y luego a España, llegó a avistar las costas de esa gran isla-continente que preside Oceanía.

Serán estas las últimas grandes expediciones españolas por el Pacífico hasta que, reinando ya Carlos II, en el siglo siguiente (1686), Francisco Lezcano ocupe el archipiélago que en honor al monarca recibió el nombre de islas Carolinas.

La evangelización y la cultura en las tierras conquistadas

En la evangelización de los indígenas, misión que por mandato del papa traían los conquistadores a las nuevas tierras que se incorporaban a los dominios españoles, tuvieron escasa participación los curas de aldea; corrió a cargo de los frailes dominicos, agustinos y franciscanos, mientras que los jesuitas se incorporaron desde el último tercio del siglo XVI.

Viendo que su mensaje teórico tenía poca aceptación entre los indios, tuvieron que mezclarse entre ellos para darles ejemplo de vida. Y hay que reconocer que las denuncias de defensores como

fray Bartolomé de las Casas —aunque hicieron la «vista gorda» frente a la esclavitud, lo que se llama dar «una de cal y otra de arena»— evitaron en lo posible las crueldades de muchos mal nacidos, que no tenían bastante con explotar a quienes habían vivido allí toda su vida, sino que habían de dar rienda suelta a ese sadismo del que solo algunos seres humanos saben hacer gala, denigrando a la especie.

A la esclavitud para los indígenas se opuso indignada la Reina Católica, y solo se aplicó para los indios antropófagos hasta que fue abolida totalmente en 1542 por las Leyes Nuevas de Indias, aunque, en 1569, ante las insaciables protestas de los colonos por la escasez de mano de obra indígena, fue restaurada para los varones adultos del Caribe y, tras la rebelión de los valientes araucanos, en 1598, también para estos. Una vergüenza histórica, mal que nos pese.

El monopolio de las primeras tratas de esclavos se lo reservó la Corona, por lo lucrativo del negocio, y se desarrolló, bien desde los puertos de Sevilla y Lisboa, o bien desde los propios lugares de abastecimiento de la «mercancía», el continente negro, desde donde fueron trasladados los que sobrevivían a las condiciones del viaje —encerrados en las bodegas de los barcos, cual rebaños de ganado, para que solo los más fuertes de salud resistieran— a las Antillas, para terminar de perder la vida en las plantaciones de azúcar y algodón donde los indígenas, además de escasos, no sabían adaptarse a tal trabajo metódico. Teóricamente, podían convertirse en libertos (hombres libres) si pagaban al amo el precio que le habían costado.

Su presencia produjo una mezcla racial alucinante: mulatos (hijos de blancos y negros), zambos (indios y negros), cobrizos (mulatos y zambos), chamizos, coyotes, etc., y toda suerte de mestizaje.

En cuanto a la cultura, no tuvo lugar el mismo mestizaje que hemos visto en la población entre la lengua castellana y las indígenas, como el náhuatl y el quechua, las más evolucionadas.

La primera universidad fundada por los españoles fue la de Santo Domingo, en 1538, aunque tuvo escaso desarrollo por la escasez de población hispana. No ocurrió así con las de México y San Marcos de Lima, ambas de fundación dominica en 1553 y 1555, respectivamente, a imitación de la de Salamanca. Obviamente, la enseñanza, tanto universitaria como en las escuelas, estuvo a cargo de las órdenes religiosas, con la incorporación de los jesuitas en la segunda mitad de siglo.

El establecimiento de la imprenta (México, 1538) tuvo un valor decisivo en el desarrollo cultural, dando lugar a la divulgación tanto de obras religiosas (catecismos) como de tratados de gramática, vocabularios indígenas, teología, filosofía y medicina, así como sobre el arte y la técnica de la navegación marítima.

En cuanto a publicaciones sobre el Nuevo Mundo, nos remitimos a la relación de escritores dada en el capítulo anterior.

Respecto al arte, también las formas y estilos de la madre patria fueron introducidos por los conquistadores en América, como veremos dos capítulos más adelante.

La revolución de los precios

Se ha hablado de dos revoluciones de los precios: la primera durante el reinado de Carlos I y la segunda con Felipe II.

Por revolución de los precios se entiende la tendencia al aumento constante que caracterizó a esta variable económica en el siglo XVI. Si en 1500 el índice era cien, en 1600 fue cuatrocientos.

Se trató de un fenómeno de gran trascendencia y por eso los contemporáneos comenzaron a plantearse una respuesta. Las cortes de Valladolid, en 1548, afirmaron que se debía a una presión disparada de la demanda y postulaban como solución la importación de productos de Europa; pero tal medida representaba un peligro para la artesanía española, ya que los precios en el extranjero eran menores.

El primero en indicar la causa cierta fue el francés Jean Bodin, contestando a una afirmación sobre la depreciación de la moneda que se debía a la especulación y había que combatirla. Opinaba que no era esta la causa, sino el aflujo de moneda española.

Grice-Hutchinson hizo notar que, antes de Bodin, ya la Escuela de Salamanca se preocupó del problema. Martín de Azpilcueta formuló la teoría cuantitativa de la moneda. Fray Tomás de Mercado estudió el poder adquisitivo de la misma (su valor relativo) y concluyó que el metal precioso, que comenzaba a arribar en grandes cantidades, terminaría marchando al extranjero y vendría una gran disolución o crisis económica.

En su obra clásica de 1934, *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Earl J. Hamilton estableció una correlación entre la llegada de metales preciosos americanos y el alza de precios en España. Realizó la seriación de importaciones de metales en el siglo XVI, primero anualmente y luego en períodos quinquenales, al mismo tiempo que la de los precios, tomando datos de Andalucía, Valencia, León y Castilla. Su representación gráfica refleja que la curva de la subida de precios fluctúa casi de manera idéntica a la de la llegada de metales, concluyendo de este modo la correlación entre ambos fenómenos.



Elegante retrato del Rey Prudente, Felipe II, realizado por la pintora italiana residente en la corte española, Sofonisba Anguisola.

En la primera etapa (1501-1555), durante el reinado de Carlos I, comenzó la llegada de metales preciosos. Se trató de una fase de alza moderada de los precios. En la segunda (1555-1599), coincidiendo con el reinado de Felipe II, se produjo la llegada masiva de plata tras el descubrimiento de las minas del Potosí (1545), Zacatecas (1548) y Guanajuato (1558), como se observa a continuación:

Años	Oro	Plata
1500-1520	5.800 kg	47.000 kg
1521-1544	7.660 kg	90.000 kg
1545-1560	8.510 kg	311.000 kg

La principal consecuencia que obtiene Hamilton es el fracaso español, ya que la plata, como dijo Quevedo, lo único que hacía era venir de paso por España.

No obstante, para terminar esta cuestión, podemos extraer las siguientes conclusiones:

- La tesis de Hamilton es muy simplista porque solo utiliza ejemplos del reino de Castilla y alguno de Valencia, además de que se basó exclusivamente en precios agrícolas.

- El comercio, por otra parte, se mueve por leyes internas y, además, la mayor alza de los precios se dio a principios del siglo XVI, mientras que la llegada de metales se produjo a mediados de la centuria.
- No es suficiente la relación precios-moneda que Hamilton utiliza en su estudio, ya que existían otros medios de pago: letras de cambio, operaciones de crédito y juros.
- Hubo otros factores que incidieron también sobre la moneda, como las exportaciones de mercancías a América, los ciclos estacionales de la cosecha o las importaciones de lana castellana por parte de la pañería belga a causa de las privaciones de lana inglesa que sufrió la industria de este país.
- El ritmo de crecimiento de los precios establecido por Hamilton debe ser corregido en sentido inverso, ya que si se aplica a las series una escala logarítmica en lugar de aritmética se observa que la subida de los índices fue mayor en la primera mitad del siglo XVI (2,8) que en la segunda (1,3).

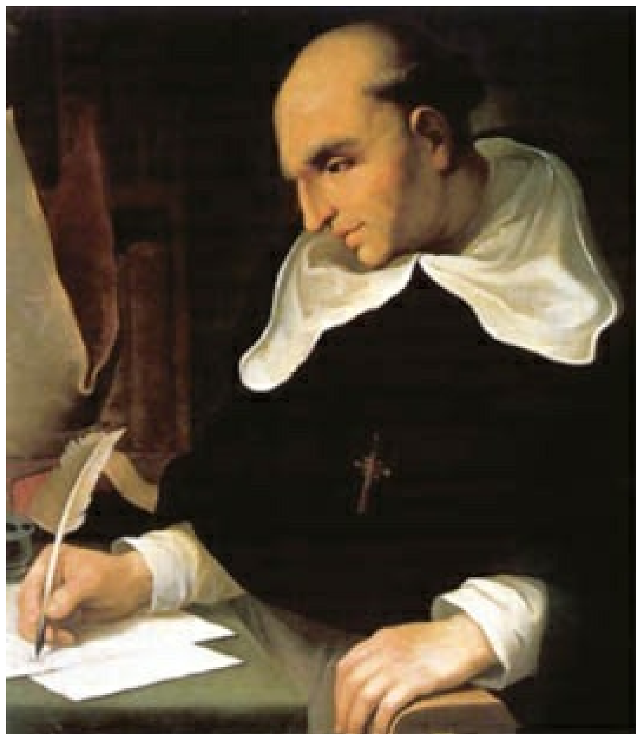
Lo lamentable, después de todo, fue que el oro americano no se quedó en España porque nuestro país no contaba con un desarrollo agrícola ni tampoco industrial capaz de cubrir sus propias necesidades y, sobre todo, las de sus cada vez más extensos dominios coloniales. En esas circunstancias, se veía en la necesidad de adquirir productos alimenticios como trigo y vinos, y otros artículos de consumo (telas, metales e incluso armas de fuego como cañones) en Italia, Francia, los Países Bajos, Inglaterra y Alemania, lugares que, al cabo, se quedaron con los metales preciosos que los indígenas americanos arrancaban con su vida y el estímulo de la coca que les daban a mascar para entregarles, antes de la muerte, nuevas energías, como denunciaba fray Bartolomé de las Casas: «si no fuera por la coca, que les calienta y emborracha…».

COLONIZACIÓN ESPAÑOLA: MANO DE OBRA INDÍGENA COMO CARNE DE CAÑÓN

Siguiendo el criterio de Juan Rodríguez de Fonseca, arcediano mayor de Sevilla y miembro del Consejo de Castilla, y de acuerdo a las teorías mercantilistas propias de la época —la riqueza de un reino se basaba en la cantidad de metales preciosos—, la Corona estableció desde el principio un régimen de monopolio para el comercio americano. Por ello, a fin de controlar el tráfico de mercancías con América y separar los porcentajes que le correspondían (el 20 %, o sea, un quinto), se creó en 1503 la Casa de Contratación, con sede en Sevilla, que desde 1508 contó también con funciones técnicas en el arte de la cartografía y la navegación, y fue dirigida por un piloto mayor (Juan de la Cosa, Américo Vespucio). Tres años más tarde se le atribuyeron competencias judiciales en materia mercantil.

En cuanto a la organización del trabajo en América, dado que desde el principio los colonizadores tropezaron con la nula disposición de los indígenas para las labores organizadas, y al ser la explotación de las tierras americanas el único objetivo, la Corona estableció, a imitación de Castilla, el sistema de encomiendas, en las que un colono o encomendero tomaba bajo su disposición un grupo de indios, que tenían la obligación de trabajar para él a cambio de protegerles y evangelizarles por medio de los doctrineros (curas o frailes), es decir, un régimen de servidumbre que nada tenía que ver con la religión que les enseñaban. A mayor abundamiento, los encomenderos descargaron el

trabajo en capataces o arrendatarios que solo pensaban en la riqueza y ejercieron todo tipo de abusos sobre los encomendados.



Retrato anónimo de fray Bartolomé de las Casas, el gran defensor a través de sus escritos de los derechos de los indios.

Este régimen de esclavitud manifiesta, junto con las enfermedades que se cebaron sobre la población indígena, provocaron una catástrofe demográfica que en poco más de veinte años redujo los habitantes del Caribe en un 90 %, pasando de medio millón a algo más de cuarenta mil almas. La conquista de América fue así un escarnio de vidas humanas.

Para proteger a los indios, ante las denuncias que llegaban a España sobre innumerables abusos, en 1512 se promulgaron las Leyes de Burgos, que sin embargo prácticamente no se cumplieron. Pero testimonios espeluznantes como el de fray Bartolomé de las Casas, que renunció a su encomienda por escrúpulos de conciencia, llevaron al regente de Castilla, el cardenal Cisneros, a ordenar la instrucción y evangelización de los indígenas y a abolir las encomiendas de propietarios absentistas, impresionado por relatos como el que transcribimos a continuación, a pesar de que su fecha de publicación sea posterior:

> Entraban en los pueblos, ni dejaban niños ni viejos ni mujeres preñadas o paridas que no desbarrigase e facían pedazos, como si dieran en unos corderos metidos en sus apriscos. Hacían apuestas sobre quién de una cuchillada abría el hombre por medio, o le cortaba la cabeza de un piquete o le descubría las entrañas. Tomaban las criaturas de las tetas de las madres, por las piernas, y daban de cabeza con ellas en las peñas. Otros daban con ellas en ríos por las espaldas, riendo e burlando, e cayendo en el agua decían: «bullís, cuerpo de tal». Otras criaturas metían a espada con las madres juntamente, e todos cuantos delante de sí hallaban… Otros ataban o liaban el cuerpo de paja seca, pegándole fuego, así los quemaban. Otros, y todos los que querían tomar a vida, cortábanles ambas manos, y dellas llevaban colgando.
>
> *Brevísima relación de la destrucción de Indias* (1522)

Del mismo modo, juristas como el dominico Francisco de Vitoria, en su obra *De indis*, se preocuparon por el trato a los indios, afirmando que son seres humanos con los mismos derechos que los españoles, y que si estos podían permanecer en sus tierras solo era sin «daño alguno de ellos».

Tras la conquista de México volvió a plantearse en toda su intensidad la cuestión de la explotación de las tierras, puesto que por delante estaban ya no solo unas pequeñas islas en el Caribe, sino un inmenso continente lleno de riquezas. Autorizadas de nuevo las encomiendas por dos generaciones, al cabo de las cuales se extinguirían con el fin de evitar los abusos sobre los indígenas, las constantes denuncias sobre las crueldades que allí se cometían, como acabamos de leer, llevaron al rey Carlos I a publicar las Leyes Nuevas (1542), estableciendo la extinción de todas las encomiendas a la muerte de sus titulares, medida que tuvo que revocar cuatro años después ante la situación de franca rebeldía que se estaba produciendo en algunos lugares como el Perú. Sin embargo, al cabo de un cuarto de siglo, prácticamente terminaron desapareciendo la mayor parte de las mismas al haberse establecido su extinción temporal.

Los otros sistemas de explotación económica que perduraron hasta el siglo XIX fueron la mita en Perú y el cuatequil en México, establecido en las minas y obras públicas; consistían en la obligación de prestaciones laborales por turnos a cambio de alimentos y un escaso salario. Fue uno de los capítulos más aberrantes de la colonización por los abusos de los caciques sobre los mitayos, muchos de los cuales huían de aquella muerte anunciada. Pero como la Corona estaba pendiente del oro y la plata americanos, se transigió mirando para otro lado.

En el campo se crearon las reducciones, asentamientos de indígenas en régimen de propiedad privada, protegidas por la administración con la prohibición de su venta o arrendamiento. El primer objetivo fue el mantenimiento de la explotación de la tierra a partir de las comunidades campesinas ya existentes —ayllus, calpullis—, antes pertenecientes, como todo el país, al Gran Inca, que, orgulloso, así lo expresaba: «En este lugar ningún ave vuela, ninguna hoja se mueve, si esa no es mi voluntad». Administrativamente, se organizaron de acuerdo al sistema colonial: estaban regidas por un cabildo dirigido por el corregidor y sus regidores, mientras un procurador de indios (indígena) ejercía como su defensor.

Recibieron también el nombre de misiones porque muchas veces estaban organizadas por frailes en torno a sus conventos o misiones, quienes, además de crear pequeñas industrias (tejidos, cerámica, orfebrería), se ocupaban de la evangelización e instrucción de los indígenas. Algunas fueron el origen de futuras ciudades, siendo las más famosas las reducciones de los jesuitas en el Paraguay, creadas a fines del siglo XVI.

Para el gobierno de los territorios americanos, el reino de España, siguiendo el modelo de administración hispana, creó una serie de instituciones presididas por el Consejo de Indias, que desde 1524, fecha de su instauración, contaba con la jurisdicción suprema sobre la materia.

Además, en América se crearon las siguientes instituciones:

- Virreinatos, de acuerdo al sistema del reino de Aragón, dirigidos por un virrey procedente de la alta nobleza castellana. Se establecieron dos: el de Nueva España, con capital en México, que abarcaba la América septentrional y central; y el de Perú, con capital en Lima, que tenía bajo su control la América meridional. Cada virreinato se subdividía en:
- Audiencias o circunscripciones judiciales, cuyos presidentes ejercían la sustitución de los virreyes cuando estos estaban ausentes o su cargo vacante, y cuyas sentencias también eran de obligado cumplimiento para la máxima autoridad del virreinato. Se ubicaban en las ciudades más importantes: Bogotá, Quito, Santiago, etcétera.

- Gobernaciones o Capitanías Generales (si se hallaban en territorios fronterizos), dirigidas por un gobernador con funciones administrativas y militares.
- Corregimientos, en cuya órbita se hallaban distintos cabildos.

El arte colonial

Además de su idioma, religión y costumbres, los españoles llevaron al Nuevo Continente los estilos artísticos que se estaban desarrollando en nuestro país, lo cual supuso el final de las representaciones artísticas autóctonas y contribuyó a la labor evangelizadora de conversión al cristianismo.

En arquitectura, se trasladaron a América las tipologías religiosas —iglesias, catedrales— y civiles —hospitales, universidades, ayuntamientos, palacios y villas de recreo—. En general, se dio una síntesis entre los estilos de los colonizadores y las antiguas manifestaciones precolombinas, especialmente en el aspecto decorativo de los edificios. En México y Perú tuvieron lugar las principales manifestaciones.

En las primeras muestras de arquitectura colonial en América se dieron, al igual que en la metrópoli, la pervivencia de elementos góticos (catedral de Santo Domingo, de tres naves a la misma altura con capillas laterales) y mudejares, aunque pronto se incorporaron las nuevas corrientes que se estaban desarrollando en España, como el plateresco (en la fachada de la misma catedral), que en Guatemala y México se mezcló con elementos autóctonos.



Ruinas del interior de la iglesia del convento de La Antigua, en Guatemala. Los arcos fajones que sujetaban las bóvedas, en algunos tramos, parecen ya solamente sostener el aire.

Durante la primera mitad del siglo XVI, las órdenes religiosas (agustinos, franciscanos, dominicos) van edificando sus conventos en México a la par que consolidan el dominio del territorio. Predomina el tipo fortificado o almenado, con la iglesia precedida de un gran atrio de acuerdo a la costumbre indígena de realizar las ceremonias al aire libre. Eran también el lugar donde se catequizaba y se enseñaban los oficios artesanales. Al fondo se hallaba una capilla abierta —«capilla de indios»—, desde la que el cura decía la misa frente a la gran multitud, de acuerdo a la tradición precolombina de los cultos al aire libre, así como por la necesidad de albergar grandes multitudes que no cabían en el interior de los templos. Su tipología es de nave única cubierta con bóveda de crucería y cabecera poligonal; en la fachada, al modo isabelino y plateresco, abunda la decoración. Por ejemplo, los conventos de Huejotzingo y San Gabriel en Cholula, y el de San Agustín de Acolmán, Actopán y Yuriria.

Las primeras grandes catedrales, como las de México, Puebla y Guadalajara, se empezaron a construir a mediados de siglo. Predomina la planta rectangular con cabecera plana, siguiendo los modelos de las de Jaén y Valladolid. La catedral de México, proyectada por el burgalés Claudio Arciniega en estilo herreriano, se levantó sobre un templo azteca en 1563; consta de tres naves y en ella se suceden los estilos desde el renacentista hasta el neoclásico (1813). En Perú se iniciaron las catedrales de Lima (1572), obra del extremeño Francisco Becerra, Cuzco (1573) y Quito (hoy

Ecuador). En Argentina destaca la catedral de Nuestra Señora de la Asunción de Córdoba, iniciada en 1580 por Gregorio Ferreira y concluida en el siglo XVIII.

La influencia mudéjar se dio principalmente en los artesonados decorados con mocárabes, como se observa en la iglesia mexicana de San Francisco de Tlaxcala.

En cuanto a las planificaciones urbanas, el modelo más utilizado en la edificación de las nuevas ciudades fue el plano en damero o cuadrícula, calles perpendiculares que se cortan en ángulo recto originando manzanas cuadradas de casas. La primera ciudad planificada según este sistema fue Santo Domingo.

No obstante, en pintura y escultura fue donde se produjo la mayor simbiosis entre las aportaciones europeas, caracterizadas por las influencias italianas y flamencas, y las antiguas creaciones precolombinas.

En pintura se dio un arte de tipo popular en el que destacaron las representaciones de la Virgen con el Niño y los episodios de la vida de Jesús y de los santos de mayor devoción, una iconografía que se conoce como arte indocristiano. A partir de mediados del siglo XVI comenzaron a elaborarse los grandes murales al fresco, al tiempo que se produjo la llegada de maestros europeos: españoles (Alonso Vázquez, Alonso López de Herrera), flamencos (Simón Pereyns) e italianos (Mateo Pérez de Alesio, Angelino Medoro).

En cuanto a la escultura, se elaboraron tallas exentas y retablos para iglesias, realizados en madera recubierta con yeso y decorada con encarnaciones o estofados.

COLONIAS INGLESAS Y FRANCESAS: EL GENOCIDIO NEGRO

Aunque fue el portugués Fernando de Magallanes quien, bordeando América del Sur, encontró el ansiado paso que permitía navegar por el océano Pacífico desde el Nuevo Mundo en ruta hacia las Indias —un trayecto muy difícil y arriesgado que, en principio, tuvo escasas repercusiones—, ingleses y franceses lo habían intentado también por los caminos del norte.

Así, el veneciano Juan Caboto, navegando al servicio del rey Enrique VII de Inglaterra, llegó a Terranova en 1497 y a las costas de la península del Labrador. Su hijo Sebastián, aunque exploró el litoral de Brasil, como hemos dicho anteriormente, se dirigió más tarde hacia Europa intentando hallar el paso por el norte en dirección a Asia. Bordeó la península escandinava y llegó a Arcángel, puerto ruso en el mar Báltico, a orillas del río Dviná Septentrional.

Siguiendo esta ruta, a finales del siglo XVI, concretamente en 1594, el holandés Willem Barents, por el mar al que dio nombre —anteriormente mar de Múrmansk—, llegó a las islas de Nueva Zembla (‘Tierra Nueva’), donde murió después de haber realizado tres expediciones por estas latitudes.

En cuanto a los viajes en dirección oeste por los bordes y los archipiélagos polares norteamericanos hacia tierras asiáticas, el inglés John Davis, desde 1585 hasta 1589, exploró por tres veces las costas de Groenlandia y dio con el estrecho que hoy lleva su nombre, aunque el hielo le impidió coronar con éxito la aventura y tuvo que regresar a Inglaterra sin haber dado con el paso hacia Asia. No obstante, dejó escritas numerosas anotaciones sobre los lugares por los que iba navegando, además de varios mapas que elaboró él mismo.

Respecto a los franceses, tras las primeras exploraciones de su compatriota Thomas Aubert en 1508 —si bien dos años antes Jehan Denis ya había pisado esas tierras—, Jacques Cartier, en 1534 y partiendo del puerto de su Saint-Malo natal, exploró el estuario del río San Lorenzo. Fue el primer europeo, después del portugués Pedro Reinel (1504), que dio el nombre de Canadá a las tierras que posteriormente fueron colonizadas por Francia.

La explotación económica de estas posesiones, con el concurso de los holandeses, quienes, tras su independencia definitiva de España, se lanzaron a la forja de un imperio comercial, tendrá lugar principalmente a partir del siglo XVII, por lo que cae fuera de los ámbitos cronológicos del presente libro. No obstante, hasta que Felipe II unió las coronas de Portugal y España, los holandeses habían venido manteniendo con Lisboa un rico tráfico comercial, que les había asegurado el acceso a las especias de Oriente. La fundación de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, en 1600, coincidirá en el tiempo con la inglesa de nombre parecido, y ello dará lugar a una rivalidad por el comercio internacional entre los países protestantes con fachada marítima.

Sí podemos añadir que, respecto a la esclavitud de la raza negra, no existieron miramientos de ningún tipo y, a pesar de haberse adjudicado a nuestro país la ignominia de la «leyenda negra» (que la hubo, con sus luces y sus sombras, como hemos visto), fueron ellos mucho más crueles y atroces, sin que existiera ninguna cortapisa por parte de sus hombres de religión, que no clamaron ni siquiera en el desierto.

7

El gran *cinquecento* italiano (siglo XVI)

ROMA, LA CIUDAD ETERNA

En el *cinquecento*, la época que se conoce como segundo o alto Renacimiento, el foco artístico, coincidiendo con la muerte del gran mecenas Lorenzo el Magnífico (1492), se trasladó desde Florencia a Roma, concretamente al Vaticano, dirigido en este tiempo por papas enérgicos, como Julio II o León X, cuyos encargos,con el fin de devolver a la Urbe su antiguo esplendor, convirtieron a la Iglesia en el principal cliente de los artistas. Florencia estaba revuelta por la confrontación civil entre los «llorones» y los «rabiosos», partidarios o no del dominico visionario Savonarola, que agitaba la ciudad contra el papa y acabó ejecutado.

Por otra parte, en el norte de la península, Venecia, con su prosperidad mercantil, fue otro importante foco artístico, especialmente su escuela pictórica, que reflejará en sus obras, además de un colorido espléndido y el tratamiento del paisaje, la luminosidad propia de la ciudad de los canales.



Templete de San Pietro in Montorio (Roma), obra de Bramante, levantado sobre el mismo hoyo donde según la tradición fue clavada la cruz para el martirio de san Pedro. De planta circular, se inspira en el *tholos* griego y en los templos romanos de la diosa Vesta.

Coincide esta época con el redescubrimiento de obras de la Antigüedad, como el *Laocoonte*, cuya intensidad expresiva intentarán imitar los escultores. Así mismo, tiene gran influencia la *Domus Aurea* de Nerón, un palacio adornado con pinturas que a pesar de su gusto anticlásico no dejaron de maravillar a muchos artistas, quienes difundieron los motivos decorativos que allí observaban, conocidos como grutescos porque se encontraron en sus grutas.

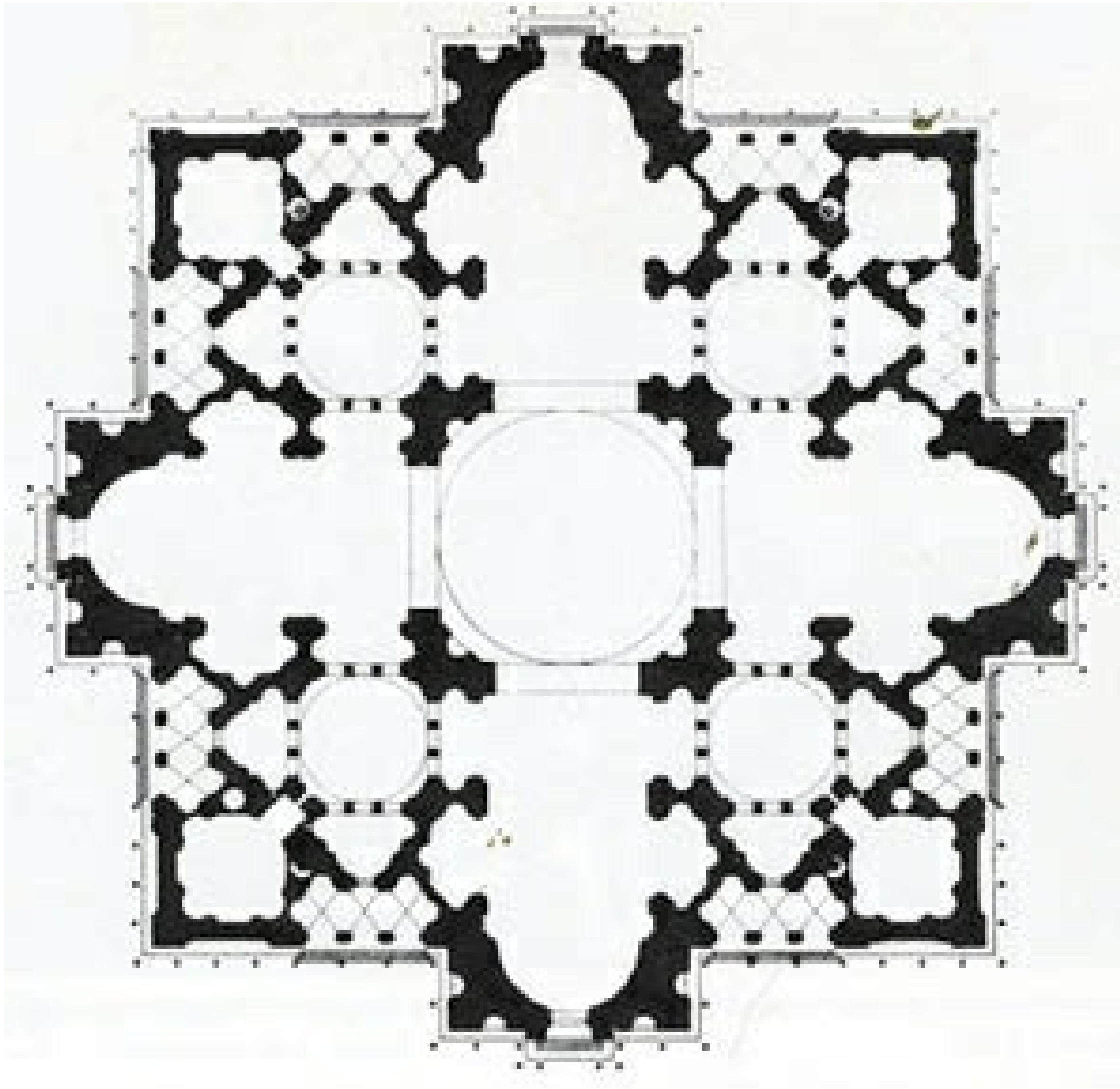
El primer arquitecto del período fue Donato di Pascuccio d'Antonio, llamado Bramante (1444-1514). Después de una inicial formación en Urbino y Bérgamo se traslada a Milán, donde realiza una de sus primeras obras: la iglesia de Santa Maria presso San Satiro (1486), en la que da muestras de su conocimiento de la perspectiva, al igual que en la tribuna de Santa Maria delle Grazie (1498), también en Milán. Trabaja así mismo en los planos de la catedral de Pavía, mostrando interés por la planta central al igual que hiciera Brunelleschi.

En 1505 llega a Roma, donde construye el patio del Belvedere, en cuya fachada causa sorpresa el monumental nicho que se abre en su superficie. Realiza, además, una de sus obras más famosas: el templete circular de San Pietro in Montorio, inspirado en el *tholos* griego y en los templos romanos dedicados a la diosa Vesta, también de planta redonda. Concebido como parte de un claustro que no llegó a realizarse, fue levantado como un tabernáculo sobre el mismo hoyo abierto en la roca del monte Janículo donde, según la tradición, había sido clavada la cruz para el martirio de san Pedro cuando el primer obispo de Roma pidió ser crucificado cabeza abajo porque no se consideraba digno de morir como su maestro.

Entre 1506 y 1514 Bramante trabaja en la basílica de San Pedro del Vaticano, para la que diseña una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado y cubierta por una gran cúpula sobre tambor

octogonal, ábsides semicirculares en la cabecera y torres angulares. El proyecto, modificado en cruz latina, lo continuará primero Rafael, luego Sangallo el Joven y, tras el breve paréntesis de Giulio Romano, definitivamente a partir de 1546, Miguel Ángel, volviendo al esquema de cruz griega.

El estilo de Bramante, sobrio y armónico, busca el equilibrio en el espacio, preparando el camino para otros grandes arquitectos de finales del XVI y principios del XVII como Carlo Maderna, quien supone el inicio de la arquitectura barroca a partir de la fachada de la iglesia de Santa Susana en Roma (1603), basada en la de Il Gesù de Vignola, que luego veremos.



Planta en cruz griega para la iglesia de San Pedro del Vaticano, proyectada por Bramante.

Otro artista significativo de este momento fue Antonio Sangallo el Viejo (1453-1534), que se encuadra también en la línea clasicista de Bramante, como se observa en la iglesia de San Biagio en Montepulciano, edificada en planta de cruz griega y cubierta por una gran cúpula sostenida sobre tambor con linterna.

Sangallo el Joven (1484-1546), sobrino del anterior, pertenece a una familia de arquitectos toscanos que trabajaron en los siglos XV y XVI. Su estilo continuó la sobriedad arquitectónica clásica de Bramante, tal como se aprecia en la iglesia romana de Santa María de Loreto (1507), de planta cuadrada y sobre la que se eleva un cimborrio octogonal cubierto con cúpula esquifada, que posteriormente se coronó con una linterna ya manierista.

Se centró también en la construcción de palacios como el Farnesio de Roma (1540); este reduce el típico almohadillado florentino de la fachada a las esquinas y a la portada del edificio, alterna la superposición de órdenes (columnas con capitel jónico en el primer piso y pilastras corintias en el segundo), y la de las ventanas carentes de parteluz y coronadas con frontones triangulares y curvos.



Una de las cuatro fachadas de la Villa Capra, llamada también «La Rotonda» por su gran sala central. Las grandes columnas rematadas por frontones son características de Palladio, el arquitecto que les dio nombre: orden palladiano.

A partir de 1539, como antes dijimos, continuó la obra de San Pedro del Vaticano siguiendo la planta de cruz griega ideada por Bramante. La principal novedad que aportó fue el diseño de la fachada entre dos altas torres —al modo *Westwerk* otoniano—, sobredestacada del resto del templo, con la intención de compaginar las plantas central y de cruz latina, pero desentonando bastante, por lo que Miguel Ángel la desechó cuando se hizo cargo del proyecto.



Giacomo della Porta. Fachada de la iglesia de Il Gesù en Roma, formada por dos cuerpos unidos mediante grandes aletones, coronados por un gran frontón triangular, modelo que se extenderá durante el Barroco.

Andrea di Pietro della Gondola (1508-1580), apodado Palladio en honor a la diosa Palas Atenea por su vasta sabiduría, creó un estilo propio —que en su honor recibe el nombre de orden palladiano— de aire monumental, del que son características las fachadas de grandes columnas rematadas por frontones, como se observa en el palacio Valmarana de su patria chica, Vicenza. También fue el creador de un modelo de villa en el que unía, junto al uso residencial, la explotación agrícola, por lo que además del edificio residencial existían casas de jornaleros, bodegas, cuadras, pajares, etc. La más conocida es Villa Capra, propiedad del clérigo del mismo nombre, llamada también «La Rotonda» por su gran sala central; está edificada en planta de cruz griega a partir de un gran recinto circular cubierto con cúpula rematada por un óculo central que proporciona una iluminación escasa. Sus cuatro fachadas, orientadas a los cuatro puntos cardinales, son idénticas en cada uno de los cuatro brazos, y están formadas por pórticos hexástilos coronados por frontones triangulares, rematados por una escultura en cada uno de sus vértices; se accede a ellas por pronunciadas escalinatas. El modelo pasó al mundo anglosajón y está en el origen de las mansiones del sur de los Estados Unidos.

En cuanto a su arquitectura religiosa, destaca la fachada del convento de San Giorgio Maggiore de Venecia, rematada por frontón triangular con óculo claroscurista en su centro; en las columnas anuncia la distribución de órdenes que se observará en el interior, correspondiendo el gigante a la nave central y los órdenes menores a las laterales. Como tratadista escribió *Los cuatro libros de arquitectura* (1570), que acompañados de excelentes ilustraciones tratan de los materiales y órdenes para la construcción civil de palacios, villas, plazas, puentes, así como de los templos clásicos. Por su grandiosidad, un tanto artificiosa, se le asignan rasgos manieristas, al margen por tanto del

clasicismo puro renacentista.

Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), también importante teórico, autor del tratado *Regla de los cinco órdenes de arquitectura*, representa el paso del Renacimiento al Barroco. Aunque al igual que Palladio construyó algunas casas de campo como la Villa Farnesio en Caprarola (de planta pentagonal), su principal obra es la iglesia de Il Gesù (1568) en Roma, que servirá de modelo para la Contrarreforma católica, ya que su estructura se extenderá de la mano de la orden jesuítica por toda Europa. Se trata de una planta de cruz latina cubierta con cúpula sobre el crucero y dos filas de capillas a ambos lados de la nave principal, así como altares en los extremos del transepto para conseguir grandes concentraciones de fieles y evangelizar al mayor número de personas posible.

Un discípulo suyo, Giacomo della Porta (1540-1602), será el autor de la fachada, formada por dos cuerpos unidos mediante grandes volutas —al estilo de Santa María Novella— y coronados por un gran frontón triangular.



Leonardo da Vinci: *Virgen de las Rocas* (Museo del Louvre. París). Todo un estudio compositivo en forma piramidal en el que se construye el espacio mediante el *sfumato* y la perspectiva aérea, que hacen perder los contornos y desdibujan el paisaje del fondo.

El arquitecto Giorgio Vasari (1511-1574), constructor del Palacio de los Uffizi (1560) en Florencia, alcanzó más importancia como teórico debido a su obra ya citada: *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550), y a la atribución de haber acuñado el término Renacimiento, así como de haber introducido el vocablo «gótico» con carácter despectivo para

referirse a ese estilo de la Edad Media.

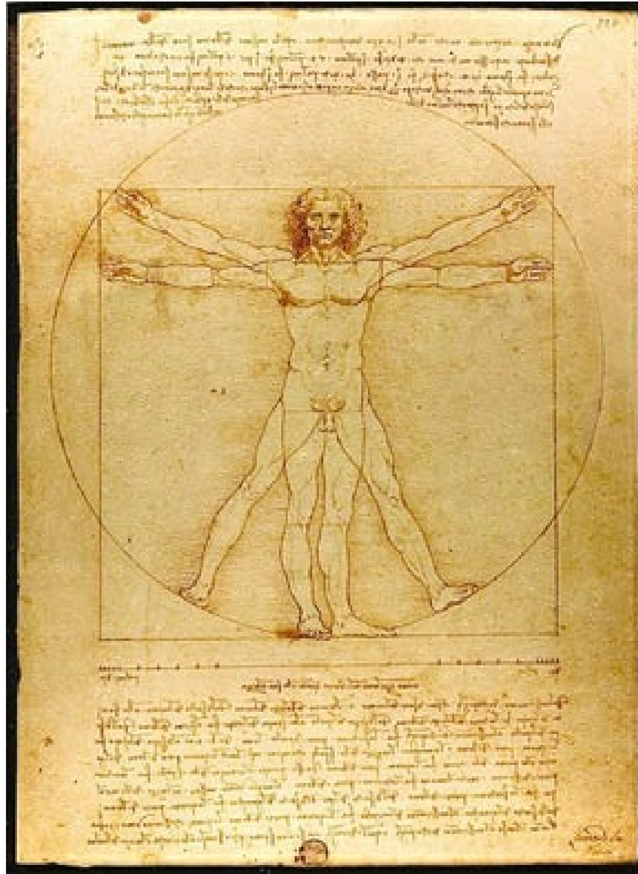
El *sfumato* en la paleta del genial Leonardo

Leonardo da Vinci, que fue pintor, escultor, arquitecto, ingeniero, médico, teórico y erudito en todo el sentido de la palabra, nació en Vinci, cerca de Florencia, en 1452, y murió en el castillo de Cloux, cerca de Amboise, Francia, en 1519, cuando trabajaba para Francisco I.

Discípulo de Verrocchio entre 1469 y 1472, realizó desde esta última fecha en que se tituló pintor hasta 1482 algunas obras ya de relevancia, como *La Anunciación* o *La adoración de los Magos* (ambas en la Galería Uffizi de Florencia), comenzando a destacar en la técnica del *sfumato* o ligero difuminado de los contornos de las figuras, que terminan perdiéndose dando la sensación de estar envueltas en una atmósfera irreal.

En 1482 se traslada a Milán, al servicio de Ludovico Moro, y, tal como corresponde a un completo hombre de ciencia, lleva a cabo importantes trabajos tanto en pintura como en escultura, arquitectura, ingeniería, etc.: dibujos anatómicos, máquinas de guerra, inventos…

Al año siguiente pinta la famosa *Virgen de las rocas*, todo un estudio compositivo en forma piramidal en el que construye el espacio mediante la perspectiva aérea. Su conocimiento de la simetría y la ordenación del espacio se manifiesta también en otra de sus obras más célebres: *La última cena* (1499), del refectorio de Santa Maria delle Grazie, realizada en óleo sobre yeso seco, por lo que se halla en un estado deficiente de conservación. En esta obra, que responde a las proporciones del número áureo —un rectángulo armónico cuyo lado mayor es el resultado de multiplicar el menor por esa cifra: 1,618—, destaca el detalle de Judas entornando el salero sobre la mesa, hecho que supersticiosamente se ha considerado un signo de infortunio. En cuanto a la pieza, valorada como una de las reliquias menores, tenemos constancia, documentada por Pero Rodríguez de Lena, escribano del rey Juan II de Castilla, de que se hallaba en la tienda del caballero leonés Suero de Quiñones, en 1434, cuando protagonizó el episodio conocido como *Paso honroso*, «fecho de armas» acometido por servicio a la dama, como era típico en los tiempos del amor cortés. Según el dominico Medrano, ya desde el siglo XIII se exponía a la veneración del pueblo el Jueves Santo en el antiguo convento de Santo Domingo de León, donde se guardaba en un estuche en el que según una inscripción había sido adquirida *in pecunia* (‘por dinero’) al rey de Cila, en Asia Menor. Aún volvieron a hablar del salero de la Última Cena el fraile jerónimo Ambrosio de Morales, en 1572, y el jesuita Pedro Murillo Velarde, en 1752, desconociéndose su paradero a partir de esta fecha.



Leonardo: *El hombre de Vitrubio* o Canon de las proporciones humanas (Galería de la Academia de Venecia), un hombre con brazos y piernas extendidas inscrito en las figuras geométricas perfectas: el círculo, símbolo del cielo, y el cuadrado, símbolo de la Tierra.

En el mismo año que acabó esta obra, da Vinci marchó a Mantua y, desde allí, volvió a su Florencia natal, donde, conocido ya en toda Italia, llevó a cabo una importante obra pictórica: *Santa Ana, La batalla de Anghiari, Baco, Leda* y el famosísimo retrato de Lisa del Giocondo, *La Gioconda* o *Mona Lisa* (pintada entre 1503 y 1519), segunda esposa del financiero Francesco del Giocondo que, como había respondido felizmente a su segunda maternidad, le causó tanta alegría que este encargó el mejor regalo que existía entonces para una mujer: un retrato del pintor más famoso, cuya enigmática sonrisa, peculiar, no obstante, de varias obras de Leonardo, ha alcanzado la eternidad; hace alusión a la sencillez, decencia y recato de una dama, a todo lo cual contribuye la postura de manos cruzadas —en cuyos dedos pueden apreciarse algunos *pentimenti* o retoques— o el velo que cubre levemente su cabello. Las múltiples capas de pintura que muestra el lienzo indican que fue realizado a lo largo de varios años; quizá las cejas de la protagonista fueron pintadas en un toque final sobre la pintura ya seca y por eso desaparecieron en alguna de las diferentes restauraciones de que ha sido objeto. Sobre los colores diáfanos hay un barniz amarillento que altera el color del cielo. Se trata de un retrato ligeramente ladeado, con la figura muy cercana al borde del cuadro y a escasa distancia del espectador, lo que aporta mayor expresividad a la obra. En contraste, el paisaje del fondo provoca profundidad y, en sus rocas, evoca los estudios geológicos de Leonardo. El rostro —que responde a la áurea proporción— se encuentra clareado por una luz del borde superior izquierdo. Toda la polémica sobre la identidad de la retratada se resolvió cuando en 2005 Veit Probst, director de la biblioteca de la universidad alemana de Heidelberg, descubrió una breve nota manuscrita de Agostino Vespucci en el margen de un libro, cuyo contenido era: «Leonardo se encuentra trabajando en tres obras pictóricas, incluyendo el retrato de Lisa Gherardini», su

apellido de soltera; al casarse, tomó el de su marido: Giocondo, de ahí el apelativo de *La Gioconda* con el que ha pasado a la historia. En cuanto' a Mona Lisa, *monna* es la abreviatura de *madonna* —'mi señora'— en italiano. Se convirtió en el modelo ideal para el retrato moderno.

De vuelta en Milán, realizó un monumento ecuestre para la tumba de Gian Giacomo Trivulzio (1511).

Tras dos años de estancia en Roma, en 1515, Leonardo marcha a Francia, donde desempeña un importante trabajo en la arquitectura de los castillos reales.

Entre sus numerosos escritos, el más conocido es *De la pintura*, un tratado en el que investiga sobre perspectiva y proporciones, que plasmó en su obra *El hombre de Vitrubio*. Sus cuadernos de dibujo le revelan como un insaciable inventor en mecánica; los de medicina como un conocedor de la disección de cadáveres y de síndromes como el blefaroespasmo, que no se describió hasta fines del siglo XIX: una distonía focal que afecta a los músculos orbiculares produciendo a intervalos el cierre forzado de los ojos. Un completo hombre de ciencia.

La *terribilità* en la fuerza contenida de Miguel Ángel

Miguel Ángel, Michelangelo Buonarroti (1475-1564), fue escultor, pintor y arquitecto. Desarrolló su obra entre Florencia y Roma, que eran las ciudades donde se hallaban sus mecenas: los Medici y los papas. Entró como aprendiz en el taller de Ghirlandaio, en el que permaneció durante un año aproximadamente hasta que empezó a frecuentar el jardín de San Marcos de los Medici, donde estudió las esculturas antiguas. Sus dotes causaron tan buena impresión a Lorenzo el Magnífico que le acogió en su palacio. Al morir este, se trasladó a Bolonia, donde tuvo contacto con Jacopo della Quercia. Al cabo de unos cuatro años, decidió trasladarse a Roma, donde esculpió *La Piedad* del Vaticano (1495), una de sus mejores aunque juveniles obras, en la cual introduce novedades: presenta a María como una mujer muy joven, sin actitud de sufrimiento, serena y triste, con el Hijo tendido en su regazo, pero sin apariencia de muerto, sino como dormido; no quiso representar el dolor y la tragedia para buscar la reflexión sobre el hecho, dentro de su concepción neoplatónica, que prima el mundo de las ideas para expresar el triunfo del humanismo renacentista. Será la única obra del artista en la que dejó su firma: en la cinta que atraviesa el pecho de la Virgen.



Miguel Ángel. *La Sagrada Familia* o *Tondo Doni* (Galería Uffizi, Florencia), obra en disposición circular y estructura piramidal, que finaliza en el movimiento en forma de espiral que realiza la Virgen con sus brazos al coger al Niño.

Regresa a Florencia y esculpe el *David* (1504) en un bloque de mármol de Carrara ya desbastado de 4,1 metros de altura, que otros habían desechado por parecerles inservible. Rompe con la iconografía tradicional de presentar al futuro rey de los hebreos como una figura adolescente; consigue mostrar el momento anterior a la ejecución de la acción, el movimiento contenido, plasmando un perfecto conocimiento de la anatomía humana con la figura en *contrapposto*, mezcla de equilibrio y tensión, y el rostro expresando vida, el momento de espera. Esta obra, colocada delante del palacio Vecchio de la ciudad, era un símbolo del poder de la comuna y expresaba los ideales cívicos del Renacimiento.



La creación de Adán, soberbia pintura al fresco, dinámica e instantánea a un tiempo, realizada por Miguel Ángel en la bóveda del techo de la Capilla Sixtina del Vaticano.

De vuelta a Roma, en 1505, el papa Julio II le encarga su monumento funerario, que Miguel Ánge concibe con un gran colosalismo pero no pudo llegar a ejecutarlo por cuestiones económicas, al estar también pendiente el pontífice de los trabajos de Bramante para San Pedro del Vaticano. De las esculturas proyectadas, quedó como el mejor ejemplo la del *Moisés* (2,3 metros), hoy en la iglesia de San Pietro in Vincoli (Roma), así como el grupo de los esclavos, muestras ambas de la *terribilità* o energía contenida de sus figuras, característica del genio miguelangelesco.

Por estos años, pinta la *Sagrada Familia*, al temple, en disposición circular; muestra figuras grandiosas dentro de una estructura piramidal, que finaliza en el movimiento en forma de espiral que realiza la Virgen con sus brazos al coger al Niño.

En 1508 se encarga de los frescos de la capilla Sixtina del Vaticano, cuya bóveda decora con temas bíblicos, ideando un reparto arquitectónico de las escenas, en las que muestra figuras colosales, flotantes, musculosas, con toda la fuerza y el dramatismo de su estilo.



Miguel Ángel. La gran cúpula sobre tambor cilíndrico, inspirada en la florentina de Brunelleschi, que se alza imponente y majestuosa sobre el crucero de la basílica de San Pedro del Vaticano. Foto: Alfredo Galindo.

Entre 1520 y 1530, se halla en Florencia para realizar, por indicación del nuevo papa, Clemente VII, las tumbas de los Medici, para las que labró diversas esculturas, entre las que sobresalen *El Día* y *La Noche*. Ejerce también como arquitecto y construye la sacristía nueva de la iglesia de San Lorenzo y la Biblioteca Laurenciana, en la que destaca especialmente su escalera, que resuelve el espacio en formas redondeadas.

En 1534, descontento con la situación política de la ciudad, retorna a Roma y el papa le encarga la pintura del altar mayor de la capilla Sixtina, donde realiza la escena del juicio final (1536-1541), en la que se observan las diferencias propias del paso del tiempo y de la maduración del estilo frente a las pinturas de las bóvedas que había ejecutado tiempo atrás: emplea tonos menos luminosos, azules más fuertes, aunque la vitalidad de los personajes —especialmente la de Cristo juez— no tiene nada que envidiar en cuanto a derroche de energía; pero se observa dramatismo, pues ya nada queda de aquel optimismo humanista de hace treinta años, cuando decoró la bóveda. Los desnudos provocaron el escándalo y más tarde hubo que cubrirlos.

Posteriormente, realizó los frescos de la capilla Paulina, que representan la conversión de san Pablo y la crucifixión de san Pedro; ambos muestran gran dinamismo, a veces, vigoroso.

En 1546, dentro de su faceta de arquitecto, se encargó de la terminación del palacio Farnesio, su fachada y laterales. Poco después fue nombrado arquitecto de la basílica de San Pedro del Vaticano, para la que vuelve a la primera idea, concibiéndola de nuevo en planta central. Su gran aportación fue la inmensa cúpula que se alza sobre tambor cilíndrico con ventanas cuadradas, separadas por columnas pareadas y coronadas con frontones triangulares y curvos en alternancia. Trabajará en la obra hasta 1558. Ya hemos dicho que se inspiró en la florentina Santa María de las Flores de Brunelleschi, y que será tomada como modelo posteriormente.



Rafael: *Los Desposorios de la Virgen* (Pinacoteca de Brera). Los protagonistas se hallan en primer plano mientras al fondo se observa un templete octogonal y dos pequeños arbolitos que Rafael hereda de su maestro, Perugino.



Rafael: *Virgen con Niño* (National Gallery, Washington), una de sus características *madonnas*, toda dulzura, en medio de un idílico paisaje que en la perspectiva aérea de las montañas del fondo recuerda a Da Vinci.

Hacia 1550 esculpió la *Piedad florentina*, que, a pesar de este nombre que recibe por hallarse en el Duomo de Florencia, parece ser que se proyectó para la basílica de Santa María la Mayor de Roma, donde Miguel Ángel quería que le enterraran; se trata de una obra piramidal en la que se retrata el propio artista, ya en la vejez, y muestra la línea *serpentinata* en el cuerpo de Cristo. Años después, la emprendió a martillazos con la obra en un arranque violento de los suyos; luego, fue restaurada. Su última escultura fue la *Piedad Rondanini*, de figuras alargadas y con un gran dramatismo que indica el pesimismo de la vejez; quedó inacabada, al igual que su último proyecto arquitectónico, la Porta Pía, dentro del proceso de renovación urbanística proyectado por el papa, que tampoco pudo terminarlo antes de morir.



Rafael: *El Cardenal* (Museo del Prado, Madrid), uno de sus afamados retratos donde además del excelente uso del color el pintor se muestra como buen psicologista, especialmente en la expresiva mirada y en el gesto elocuente del personaje.



Rafael: *La Transfiguración* (Museos Vaticanos). En esta obra el pintor se muestra como un agudo estudioso de las patologías humanas, a juzgar por el joven epiléptico que eleva el brazo derecho y desvía el ojo izquierdo hacia el mismo lado, en plena crisis del área motora izquierda.

La armonía clasicista de Rafael

Rafael, Raffaello Sanzio o Santi (1483-1520) fue alumno del Perugino desde los once años. Hizo gala a lo largo de toda su obra de una gran delicadeza e incluso cierto lirismo, con una técnica sencilla, lineal, que le sirvió para llevar a cabo composiciones religiosas muy ordenadas y simétricas.

Sus primeras obras importantes fueron *Las tres Gracias* y *Los desposorios de la Virgen* (1504), donde se aprecia la influencia del Perugino. En esta última, sitúa a los protagonistas de la ceremonia —la Virgen, san José y el oficiante— en el centro de la composición, mientras dispone en torno a ellos el resto de los personajes; al fondo de la escena se observa un templete de forma octogonal y

dos pequeños arbolitos que Rafael hereda de su maestro, Perugino.

Posteriormente, pintó diversas *madonnas*, como la *Madonna del jilguero*, en cuya composición piramidal, así como en los fondos en *sfumato*, muestra recuerdos de Leonardo.

El papa Julio II le encargó la decoración al fresco de las estancias del Vaticano. En la de la Signatura, donde plasma el interior del proyecto arquitectónico que había diseñado su amigo Bramante, pintó cuatro temas que aluden a los cuatro grandes campos del saber de la época: Teología, Filosofía, Justicia y Artes. Se trata de *La disputa del Sacramento*, las alegorías de *La Jurisprudencia* y del *Parnaso* y *La Escuela de Atenas*, en la que demuestra su dominio del espacio con una composición racional en la que representa la sabiduría de la Antigüedad por medio de figuras grandiosas situadas dentro de un escenario arquitectónico en perspectiva. En la estancia contigua o cámara de Heliodoro, los estudios anatómicos que realiza prueban su conocimiento de la pintura de Miguel Ángel.

Aunque representante de una línea clasicista, Rafael fue también un buen sicologista, como se aprecia en los retratos de *El cardenal*, del papa *León X*, de *Baltasar de Castiglione* o del papa *Julio II*.

También se preocupó del estudio de la medicina, a juzgar por el joven epiléptico que aparece en su tema *La transfiguración*, representado en plena crisis del área motora izquierda, elevando el brazo derecho y desviando el ojo izquierdo hacia el mismo lado. Es un cuadro que terminó prácticamente cuando se le apagaba la vida (nació y murió casualmente un Viernes Santo).

Como arquitecto, seguidor de Bramante, Rafael trabajó en la basílica de San Pedro del Vaticano por encargo de Julio II, pero el sucesor de este, León X, no aprobó su proyecto en planta de cruz griega.

Realizó también la capilla funeraria de Agostino Chigi (1512) en la iglesia de Santa María del Popolo, de planta octogonal cubierta con una cúpula muy luminosa sostenida sobre pechinas trapezoidales y ricamente decorada en el interior con mármoles, mosaicos, pinturas y relieves.

Su obra civil más conocida es la villa Madama (1516), construida para el cardenal Julio de Medici (futuro papa Clemente VII), aunque denominada con ese nombre por haber sido ocupada por Margarita de Parma, hija del emperador Carlos V. Había diseñado un patio central circular además de otras instalaciones como baños, un ninfeo, un teatro al aire libre, jardines y un hipódromo con cuadras, pero su temprana muerte le impidió acabar la obra.



Giorgione: *La Tempestad* (Galería de la Academia de Venecia), uno de los pocos cuadros atribuibles con seguridad a su autor, que ha destapado ríos de tinta en cuanto a su significado. La luz y el color, así como el tratamiento del paisaje, le delatan como un genio de la pintura veneciana.

Otro arquitecto contemporáneo de Rafael fue Baldassare Peruzzi (1481-1537), también pintor en sus inicios, hasta que recibió el encargo de la construcción de la villa Farnesio (1509). En ella prescinde del ya manido almohadillado en la fachada, la cual, repartida en dos pisos, decora al modo clasicista disponiendo ventanas adinteladas enmarcadas por pilastras en el primer piso, cuatro a cada lado de la entrada, y una serie de nueve vanos, también rectangulares, en el segundo. No obstante, lo mejor del edificio se halla en la decoración al fresco de su interior, en la que también colaboró Rafael: salas de Galatea, Psique y Cupido.

Aunque se cuenta también entre los arquitectos que trabajaron en el Vaticano, la obra más importante de Peruzzi, ya en el campo de la arquitectura civil, fue el palacio Massimo alle Colonne, destruido durante el saco de Roma (1527), que había sido novedoso por su fachada de aire convexo y sus ventanas apaisadas o *mezzanine* en ritmo contrapuesto.

La luz y el color de la escuela veneciana

La luz dorada, peculiar de la ciudad de los canales, tuvo gran influencia en los pintores de esta escuela ya desde el *quattrocento*. A ello se unió el gusto por el color, que favoreció el tratamiento del paisaje y su especial protagonismo, así como la captación de calidades, el lujo de los ropajes y los brillos metálicos gracias a la técnica del óleo sobre lienzo, que confiere una especial brillantez y

riqueza. Se aprecia también, en cuanto a la temática, el gusto por el desnudo, la sensualidad, los temas mitológicos y los placeres mundanos, reflejo de la opulencia de la sociedad del Véneto.

Todas estas características se aprecian en la obra de sus principales representantes: el enigmático Giorgione, Tiziano, Veronés, Lotto, Bassano, Bronzino y Tintoretto, estos dos o tres últimos a caballo ya con el estilo manierista.

Giorgio Barbarelli, llamado il Giorgione (1477-1510), fue un joven pintor que falleció víctima de una peste que asolaba Venecia un tórrido verano. Su formación tuvo lugar en el taller de Giovanni Bellini, en el que coincidió unos años con Tiziano, aprendiendo el uso de la luz y el color, así como el tratamiento del paisaje, características propias de la pintura veneciana. Entre las escasas cinco obras atribuibles a su pincel con seguridad destaca *La tempestad*, cuyos personajes enigmáticos han dado lugar a numerosas interpretaciones: una madre con los hombros y media espalda solo cubiertos con un paño blanco amamanta a la orilla de un río a su hijo mientras un hombre de pie, en clásico *contrapposto*, apoyado en un cayado, ocupa también el primer plano; se duda si se trataría de una escena religiosa (descanso en la huida a Egipto o Eva amamantando a Caín en presencia de Adán, ataviado a la moda veneciana), profana (zíngara y soldado) o mitológica (Mercurio e Isis o Deméter y Yasión con su hijo Pluto), según se tenga en cuenta una primera versión, una antigua descripción de la obra, o el título con el que figuraba en el inventario de los Vendramin en el siglo XVI. No obstante, análisis realizados con rayos X revelan que bajo la figura del hombre hay una mujer desnuda, por lo que la primera intención del Giorgione pudo ser pintar una escena relacionada con el baño, de ahí la interpretación del desnudo femenino como el de una mujer después de salir del agua.





Tiziano: *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (Museo del Prado) —arriba— y *Venus de Urbino* (Galería Uffizi, Florencia) —abajo—, temas mitológicos en los que domina la sensualidad del desnudo femenino, junto al lujo y la riqueza de colorido de los que siempre hace gala el maestro veneciano.

Un cielo tormentoso y un rayo que lo ilumina agrandan aún más el misterio de esta obra —el ambiente inconexo entre figuras y paisaje parece frisar en el delirio surrealista—, que por luz y colorido cumple todas las premisas de la escuela veneciana, a la cual nunca se pagará suficientemente por su contribución a la pintura paisajística, que primero el Barroco y luego el Romanticismo y el realismo desarrollarán plenamente hasta que el impresionismo, en sus series sucesivas sobre el mismo tema, termine agotando la figuración.



Veronés: *Moisés salvado de las aguas* (Museo del Prado, Madrid). En la representación de joyas y ropajes el pintor hace gala de un gran detallismo, como se aprecia en los brocados de los vestidos de los personajes y en las abundantes joyas y pedrería que los adornan.

La luz diáfana que a través del brillo del óleo hace reverberar los colores verdes esmeralda de los paisajes boscosos o los corales y lapislázuli de los brocados en oro que lucen los atavíos de los personajes, así como los destellos de las joyas que los engalanan, constituyen una de sus características principales.

Tiziano Vecellio (1485-1576) fue discípulo del anterior. Se situó pronto en una línea grandiosa, haciendo gala de un colorido espectacular, con variadas tonalidades y gran riqueza de matices. Tiende hacia la representación brillante y lujosa en donde la alegría de vivir, la fuerza vital y la sensualidad del desnudo femenino imponen su nota dominante, como se aprecia, sobre todo, en sus composiciones mitológicas (*Bacanales*, *Venus*, *Dánae*, relacionadas con el amor y la música). Presenta, también, una importante faceta de retratista «de aparato», ya que en su tiempo fue el pintor de mayor fama, llamado por los príncipes y monarcas más poderosos, como el emperador Carlos, para quien realizó varios retratos de su real persona (el más conocido de tipo ecuestre, *Carlos V en Mühlberg*) o sentado con su hijo, Felipe II, así como uno de este último que se halla en el Museo del Prado y en el que, entre otros detalles, se luce en la captación de los dorados y brillos de la armadura real.

La obra de Tiziano alcanzó posteriormente gran prestigio y a ella se acercaron los más conocidos

pintores barrocos: además de Rubens, los Carracci y Velázquez, siempre en busca de sus recursos coloristas y de sus ambientaciones paisajísticas y efectos lumínicos.

Paolo Caliari, llamado el Veronés (1528-1588) por su patria chica, continuó la línea colorista iniciada por Tiziano. Además de su dominio de la técnica lumínica y paisajística, en la que destaca como hemos dicho toda la escuela veneciana, deja muestra de un gran refinamiento y riqueza, especialmente en la representación de las joyas y los ropajes, en los que hace gala de un gran detallismo resaltado por la brillante luminosidad que aplica al colorido y los brillos que emiten tanto los hilos de plata y oro y los brocados de los vestidos de los personajes como las abundantes joyas y pedrería que los adornan.



Jacopo Bassano: *Epifanía o Adoración de los Reyes* (Galería Nacional de Escocia), con la característica presencia en este autor de numerosos personajes aldeanos y de animales domésticos, presididos por una excelente ambientación lumínica, el colorido brillante y gran dominio de la perspectiva.

Realizó distintas obras de tipo mitológico, como *Venus y Adonis*, del Museo del Prado, adquirido por Velázquez en su segundo viaje a Italia para el rey Felipe IV; destaca también su alegoría *El triunfo de Venecia*, un canto a la ciudad destinado a la decoración del palacio ducal (1578), en el que aparecen a menudo, como en otras obras de este tipo, personajes contemplando el ambiente urbano desde azoteas o ventanas, entre columnatas de orden gigante y estilo palladiano.

En cuanto a sus cuadros de temática religiosa, sufrió las iras de la Inquisición, que le acusó de introducir demasiados aspectos profanos en el tema *Cena en casa de Leví*, pintado para el refectorio de los dominicos de San Zanipolo, aunque Veronés alegó que no había plasmado nada que no pudiera verse todos los días por el espacio urbano de la cosmopolita Venecia: personajes orientales, africanos, mujeres engalanadas, animales exóticos (pájaros de brillante plumaje, monos).



Bronzino: Retrato de Dama y niño (doña Leonor de Toledo y su segundo hijo varón). Galería Uffizi, Florencia. En su faceta como retratista, el maestro exhibe una gran elegancia y minuciosidad.

La pintura del Veronés muestra un naturalismo vital y un sentido alegre de la existencia, al igual que Tiziano, lo que diferencia a ambos de Tintoretto, cuyo estilo manierista tiende hacia una pintura de temas más trágicos. Sin embargo, en sus cuadros de temática religiosa se observan asimismo algunas conexiones con el manierismo, tanto en los escorzos de las figuras, que en grupos suelen hallarse dispuestas en los primeros planos, como en las perspectivas de *sotto in sù* que se observan en algunos retablos como el de San Menas que se halla en el Museo del Prado. No obstante, estas características desaparecen en sus celebrados cuadros de temática zoomorfa y en sus escenas de concurridos banquetes (como el de *Las bodas de Caná*, el cuadro de mayor extensión superficial del mundo), en los que no dejan de aparecer entre los 132 personajes algunos calvos —como el propio pintor— y las elegantes mujeres de abundante cabellera rubia peinada con trenzas.


Tintoretto: *El lavatorio de los pies* (Museo del Prado, Madrid). La luz fría y las profundas perspectivas con arquitecturas fugadas hacia el infinito son elementos característicos de la pintura manierista.


Dama descubriendo un seno (Museo del Prado, Madrid), cuadro de dudosa atribución a Tintoretto, más bien se considera obra de su hijo Domenico, formado en el taller paterno. El cabello rubio rizado, las joyas que la engalanan y el sensual gesto parecen hablar de una cortesana.

Lorenzo Lotto (1480-1556) se reveló en sus inicios seguidor del tratamiento espacial y la armonía de Antonello da Messina. Por falta de clientela fija hubo de visitar varias ciudades y pintar aquí, allá y acullá, donde su pincel era requerido: Roma, Venecia —en la que gozó de la estima del gran

Tiziano— y más tarde Loreto, donde murió. Dominó abiertamente los colores y ora los mostró luminosos y esmaltados, como en *Madonna con el Niño, santa Catalina y Santiago el Mayor* (Viena, Museo de Historia del Arte), ora cálidos y cromáticos como en el retrato de *Micer Marcilio y su esposa* (Museo del Prado). Curiosamente, en *La limosna de san Antonio* (iglesia de San Zanipolo en Venecia) presenta una alfombra española decorada que se terminará conociendo como de tipo Lotto, en honor al artista.



Correggio: *Noli me tangere* (Museo del Prado, Madrid). La diagonal rompiendo la armonía compositiva, al uso manierista como se observa en el brazo de Jesucristo aparecido a María Magdalena es la base de la obra. El color, la luz, el paisaje, son hijos de la escuela veneciana.

Jacopo Bassano (1510-1592), llamado así por su lugar de nacimiento, fue cabeza de toda una generación de maestros, puesto que sus cuatro hijos (Leandro, Francesco, Girolamo y Giambattista) siguieron la línea paterna. Incluye en sus obras de temática religiosa o bíblica aspectos cotidianos, como escenas con una gran variedad de animales domésticos y detalles de la vida campesina, ambientados a veces en escenas nocturnas iluminadas por resplandores que podrían calificarse de precaravaggiescas o pretenebristas. Contribuyó a despertar el gusto por la pintura de género y el bodegón —caracterizado por la presencia de abundantes piezas de loza— antes que por la temática religiosa. En general, en su obra destaca, ante todo, el empleo de la luz, que caracteriza a todos los maestros venecianos, y refleja ciertas influencias de Tintoretto y sobre todo de Tiziano.

Agnolo Torri, llamado el Bronzino (1503-1572), fue un gran detallista que mostró sus buenas dotes como dibujante por medio de logradas perspectivas y distorsión de elementos. Posee también una excelente faceta como retratista, que exhibe una gran elegancia y minuciosidad, aportando en algunos modelos colores más cálidos que los propios del manierismo, como se aprecia, por ejemplo, en *Dama y niño*.

Jacopo Robusti, llamado il Tintoretto (1518-1594), introdujo en Venecia el estilo manierista por medio de sus grandes composiciones con diagonales muy marcadas. Destaca por los efectos lumínicos y las profundas perspectivas con arquitecturas fugadas hacia el infinito, una luz fría que refleja brillos metálicos y figuras alargadas tendentes a lograr la máxima expresividad por medio de una pensada teatralidad —trabajó para la Iglesia de la Contrarreforma, interesada en captar la atención de los fieles a través de los recursos ópticos—, como puede observarse en *El lavatorio de los pies*, obra en la que a pesar de todo no es ajena la anécdota, pues en el centro de la composición pinta la pugna de dos apóstoles por descalzar una simple bota. También fue un gran retratista, interesado siempre en hacer notar lo más profundo del personaje, impregnando los rostros de una profunda captación psicológica.

Antonio Allegri, llamado il Correggio por su lugar de origen (1490-1534), de la escuela de Parma, no lejos de Venecia, en sus comienzos recibió la influencia de Andrea Mantegna, a la que se uniría, a lo largo de su corta vida, la de otros artistas relevantes como Leonardo o Rafael. En sus composiciones al fresco hace gala de una técnica ilusionista y diversos recursos lumínicos que anticipan el estilo barroco, en el cual su obra tuvo gran repercusión. En sus pinturas al lienzo cultiva tanto el tema mitológico como el religioso, dando muestras de un perfecto dominio del color y la luz, dentro de una ambientación paisajística que recoge la tradición parmesana y que, junto con el modelado y la expresividad psicológica de sus figuras, constituye lo esencial de su estilo, el cual es, por esencia, muy naturalista. Muestra, igualmente, una gran maestría al disimular los contornos de los cuerpos, y recurre a la diagonal como base de la composición, como se aprecia extraordinariamente en una de sus obras más famosas: *Noli me tangere* (Museo del Prado), que debió de pintar hacia el año 1525.

EL MANIERISMO, UN VIRTUOSISMO INÚTIL

El término manierismo fue acuñado en el siglo XX para diferenciar un período del arte europeo que se dio entre el Renacimiento y el Barroco. Se trata de una tendencia artística del siglo XVI que se originó y desarrolló fundamentalmente en Italia a partir de las últimas obras de Miguel Ángel y sus seguidores y el círculo de Rafael, si bien su órbita alcanzó también otros países, como España.

El vocablo deriva de la palabra italiana *maniera*, utilizada por primera vez por Vasari en su ya citada obra *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, en principio solo para designar un estilo en las artes plásticas, aunque ha terminado usándose también en otros campos como en la literatura.



Giambologna: *Hércules asfixiando a Anteo* y, detrás, el héroe mitológico dando muerte a un centauro. Loggia dei Lanzi, Florencia. Dispersión de líneas y gestos dislocados hablan de manierismo.

En pintura, principal actividad donde se inicia este estilo, el manierismo se extendió rápidamente por toda Italia, llegando a la escuela veneciana y abarcando también el terreno de la escultura y la arquitectura de todo este siglo XVI. Su finalización viene marcada por el inicio de la etapa barroca.

Las principales características técnicas de la pintura manierista son las siguientes:

- Multiplicidad de puntos de vista.
- Sentido anticlásico: ausencia de armonía y equilibrio compositivo.
- Mucha importancia del movimiento en las figuras, pero en sentido antinatural: posturas forzadas, dislocadas.
- Espacio fragmentado y atomizado.
- Espacios con líneas de fuga muy acusadas que sitúan las figuras hacia el fondo de la composición.
- Predominio absoluto de la línea sobre el color.
- Colores fríos y metálicos: malvas, violetas, grises, amarillos verdosos.
- Alargamiento del canon. Microcefalia.
- Iluminación arbitraria, luces vagas y artificiales.

En Italia, además de Miguel Ángel, destaca Giambologna, o sea, Giovanni Bologna, tambié

llamado Jean de Boulogne (1529-1608). Fue un escultor flamenco cuya formación primero se sitúa en Amberes y posteriormente en Italia (Roma), donde se fijó especialmente en la obra de Miguel Ángel de quien asimiló sus enseñanzas. Gran parte de su producción artística se desarrolló en Florencia, al servicio de Francisco de Medici; en esta ciudad realizó, entre otras, las siguientes obras: monumento ecuestre de Cosme I, *Venus de la Petraia*, *Venus de los jardines de Boboli*, *Rapto de las sabinas* y el famoso *Mercurio* de bronce. También es muy conocido, en el mismo material, su *Neptuno*, de la ciudad de Bolonia. El estilo de Giambologna es plenamente manierista, y hace gala en sus estatuas de una sutil ligereza; su obra alcanzó una notable resonancia por gran parte de Europa.

En Flandes, los Países Bajos y Alemania, la influencia manierista se dejó sentir también de forma apreciable, con mayor o menor fuerza. Destacan los modelos decorativos caprichosos y monstruosos, así como los diseños de edificios de carácter anticlásico que aparecieron en algunos tratados de fines de siglo (*Arquitectura*, 1598, de Wendel Dietterlin), en los cuales se inspiraron obras como la del ayuntamiento de Leyden, realizado por Lieven de Key (1560-1627), y, sobre todo, muchas piezas escultóricas de carácter decorativo, tanto en el centro como en el norte de Europa.

En Francia, el entorno manierista tuvo su centro en los artistas italianos que fueron a trabajar en la decoración del palacio de Fontainebleau, como Rosso Fiorentino.

En España, estudiaremos el fenómeno manierista aparte.

En conjunto, el manierismo constituye una corriente estética, presente en todas las épocas de la historia del arte. Es una reacción contra la serenidad y el equilibrio de la etapa clasicista; busca lo artificioso o lo desconcertante y, a pesar de que para muchos constituye una fase negativa, no puede ignorarse el interés que posee en la búsqueda de nuevos caminos en la expresión plástica, que desembocan en una fase de plenitud barroquista, la cual culmina un estilo pero abre las puertas, al agotarse por sí misma, al surgimiento de nuevas corrientes artísticas.

8

El caso español (siglo XVI), preludio del Siglo de Oro

LLEGAR BASTANTE TARDE

Como en todas partes, el desarrollo de la cultura renacentista en España también fue promovido por mecenas, en nuestro caso, la Corona, la Iglesia y la nobleza. En esta última destacaron los Mendoza, que cumplieron un papel similar al de los Medici o los Gonzaga en Italia, si bien a una escala mucho inferior.

Los primeros monarcas que se interesaron por el arte como sistema de propaganda del nuevo Estado que estaban construyendo fueron los Reyes Católicos, aunque sus realizaciones se quedaron aún en la órbita del estilo gótico, y solo en tiempos ya de la regencia del cardenal Cisneros puede hablarse con propiedad de la entrada de elementos italianos renacentistas.



Portada occidental de la Catedral Nueva de Salamanca. Los recuerdos góticos, como las figuras bajo doseletes o el arco conopial, hablan del tardío renacimiento hispano. Los relieves del Nacimiento y la Epifanía en el tímpano son obra de Juan Rodríguez en el siglo XVII. Foto: Carlos Javier Taranilla.

No obstante, desde mediados del siglo XV, en los reinados precedentes de Juan II y Enrique IV de Castilla, comenzaron a aparecer tímidas manifestaciones humanistas llegadas a territorio castellano desde los reinos levantinos, muy en contacto con Italia, sobre todo con Alfonso V el Magnánimo, desde su estancia como monarca en el reino de Nápoles (1442), donde se comportó al modo de los príncipes del Renacimiento: fomentando el estudio de los clásicos, organizando academias y manteniendo aficiones como coleccionar monedas romanas.

A preparar este sustrato había contribuido la expansión catalano-aragonesa por el Mediterráneo, que concluyó con la fundación de los ducados de Atenas y Neopatria en el siglo XIV; de ahí procedía la afición al mundo clásico —más griego que latino— en la moderna corte de la corona de Aragón, en la que ya Pedro IV el Ceremonioso recomendaba a sus enviados el cuidado de la Acrópolis ateniense.

Mientras tanto, en la corte castellana de Juan II crecía la admiración por los autores clásicos que pueblan la *Crónica* del rey, entre ellos, Virgilio, Tito Livio, Plutarco, Suetonio, Lucano y el cordobés Séneca.

Al estudio y traducción de este último filósofo se dedicó en Castilla el erudito obispo de Burgos, Alonso de Cartagena, que trabó amistad en Italia con Eneas Silvio, futuro papa Pío II. Por tanto, al igual que en el país alpino, fue fundamental la presencia de mecenas que patrocinaran el desarrollo del pensamiento y el arte.

España participa durante el siglo XV del humanismo nórdico y de la tradición gótica; el clasicismo se halla ausente y el arte depende de corrientes septentrionales arraigadas plenamente en la tradición medieval: Castilla es un centro de la pintura flamenca, imitando las técnicas de Flandes. A ello se superpone en el siglo XVI la visión clásica italiana, que no consigue, de todos modos, desechar la

tradición gótica. Así, en arquitectura, el plateresco depende de esquemas góticos. En pintura, ese clasicismo se basa en una repetición monótona de formas, dando paso a la fase manierista, que no deja de entroncar en varios aspectos con la tradición gótica. Por tanto, el Renacimiento español se basa en la contraposición de esas dos corrientes, aunque se puede añadir un tercer elemento, especialmente en arquitectura: el mudéjar.

Además, debido a las distintas características de los reinos que formaban la unidad de España, no existió un Renacimiento común a todos ellos, sino que se dieron diferencias regionales especialmente entre los reinos de Castilla y Aragón, este de mayor influencia italiana, como ya había ocurrido durante el gótico, estilo cuya fuerte raigambre en nuestra patria —todavía se construyeron catedrales góticas en el primer cuarto del siglo XVI, como las de Salamanca y Segovia, o la torre de la de Oviedo— redujo la extensión del Renacimiento a los dos últimos tercios de la decimosexta centuria, privándonos, pues, de un primer y un segundo período como ocurrió en Italia, donde jugó a su favor de manera determinante tanto la influencia clásica que emanaba de su propio suelo, por así decir, como la estructura política y el desarrollo económico, que favorecían la competencia cultural entre las repúblicas.

La mayor influencia en nuestro país, hasta mediados del siglo XVI, continuará siendo la de procedencia flamenca; buena muestra de ello será, por ejemplo, el interés que despertó la pintura de El Bosco en Felipe II.

Respecto al desarrollo de la ciencia, salvo casos aislados como hemos visto en capítulos precedentes, no tuvo en España especial relevancia. Los campos más adelantados fueron la cartografía, la náutica y las ingenierías naval y militar, como corresponde a un país lanzado hacia la exploración marítima y las contiendas bélicas, primero por la unificación de su territorio y luego por la hegemonía en Europa. No obstante, se dieron progresos en el campo de la sanidad, habiéndose producido la creación de la primera cátedra de Medicina de España en Valladolid por privilegio concedido por Enrique III en 1404, con lo que el estudio de esta materia logró su paso desde los denominados «estudios menores» a los «mayores», equiparándose con otras materias como Teología o Leyes. En esta disciplina sobresalió la Universidad de Valencia, principalmente en los estudios de anatomía, si bien la primera cátedra en España de Anatomía Humana —tercera del mundo— se creó en Valladolid en 1550, e incluyó disecciones de cadáveres humanos por privilegio de Carlos I; al año siguiente se publicó el primer libro de anatomía en castellano: *El libro de la anatomía del hombre*, de Bernardino Montaña de Montserrate. Otra universidad destacada en el plano científico fue la de Salamanca, que siguió las teorías copernicanas sobre el heliocentrismo.

En cuanto a la literatura, durante el siglo anterior al que se llamaría de Oro, alcanzó un extraordinario desarrollo y calidad, como veremos a continuación, con figuras de interés universal tales como santa Teresa y san Juan de la Cruz, Garcilaso, fray Luis de León y, coronando la centuria, el mayor genio de las letras de todos los tiempos: Miguel de Cervantes y su obra cumbre, el *Quijote*, si bien esta se publica ya en los primeros compases del siglo XVII y se halla, por el sentimiento pesimista de la vida además de por cronología, en época barroca.

LA PLUMA EN MANOS DE PLATA

Durante el primer Renacimiento, que coincide con el reinado de Carlos I, a pesar de continuar presente la tradición medieval en los cancioneros, comienza a aparecer una corriente lírica italianizante de influencia grecolatina que se observa sobre todo en los temas que tratan los poetas, principalmente la naturaleza, el amor y la mitología.

El mejor espejo de los sentimientos serán los elementos naturales, como los árboles, las fuentes o los ríos. Se trata de una visión idealizada que los presenta en perfecta armonía, plenos de belleza; es lo que se conoce como *locus amoenus* o 'lugar placentero', tal como lo cantaba Garcilaso de la Vega (1503-1536) en su égloga I:

Corrientes aguas puras, cristalinas,

árboles que os estáis mirando en ellas,

verde prado de fresca sombra lleno,

[…]

con vuestra soledad me recreaba.

Otros tópicos frecuentes son, además del *carpe diem* ('vive el momento'), *tempus fugit* ('el tiempo vuela') o *beatus ille* ('dichoso aquel'). En cuanto a los sentimientos amorosos, los poetas cantan a una amada también ideal, dechado de virtudes, dueña de la perfección pero inalcanzable, tanto por su altivo desdén hacia quien la glosa como por el convencimiento de este de que no la merece.



Fray Juan de la Miseria pintó el rostro de Santa Teresa en el convento de San José de Sevilla, con la protagonista «queda»delante de sus ojos. «Dios te perdone, que me sacaste fea y legañosa», añadió la madre fundadora. Las manos, las inscripciones y la paloma que simboliza al Espíritu Santo fueron añadidas posteriormente; la última, tras su beatificación. Convento de Carmelitas Descalzas, Ávila.

Respecto a la mitología clásica, el poeta toma como recurso los personajes fabulosos, tanto para engrandecer el contenido de su obra como para embellecerla con tan altas criaturas de otro mundo.

Tanto del estilo como de la métrica se apodera la influencia italiana, en cuyos poemas predominan los versos endecasílabos (once sílabas) y los heptasílabos (siete sílabas), que imprimen un ritmo constante frente al monótono octosílabo (ocho sílabas) utilizado en la lírica medieval.

Las formas métricas de mayor actualidad durante esta primera mitad del siglo XVI fueron el soneto, la lira, la silva y la octava real. De ellas, el primero, compuesto por catorce versos de arte mayor agrupados en dos cuartetos y dos tercetos, se fue instalando en la lírica a lo largo del tiempo para llegar hasta la actualidad como el más socorrido de los poemas.

Además de Juan Boscán (1492-1542) con sus *Sonetos, Canciones, Hero y Leandro, Octava rima*, será Garcilaso de la Vega, «el príncipe de los poetas españoles», a pesar de lo escaso de su obra por lo también breve de su vida, quien introduzca en la poesía española las composiciones métricas italianas —*Epístola*, *Églogas*, *Canciones*, *Sonetos*— a través de un estilo sencillo y elegante, alejado del exagerado artificio, por lo que respira cierta modernidad.

Otros autores son Gutierre de Cetina (1520-1557), que escribió *Madrigales, Sonetos*; Hernando de Acuña (1520-1580), con sus *Églogas, Sonetos, Madrigales*; Cristóbal de Castillejo (1490-1550): *Sermón de amores, Diálogo de mujeres*; Gregorio Silvestre (1520-1569): *Fábula de Narciso*; y Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575): *Sonetos, Canciones, Epístolas, Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*.

La mística y lo profano

Durante el reinado del Rey Prudente, es decir, en la segunda mitad de siglo, se impone en la lírica la poesía mística, y descuellan dos grandes figuras de la Iglesia: santa Teresa de Jesús (1515-1582), la reformadora de la Orden del Carmelo, y el también abulense y carmelita san Juan de la Cruz (1542-1591), ambos en comunión con unos sentimientos espirituales cuyo único objetivo es la búsqueda y el encuentro con Dios, identificado como el amor perfecto.

En cuanto a las formas métricas, en la mística predomina la lira de influencia italiana. Tanto el léxico como el estilo son de una gran sencillez, al igual que las figuras retóricas, tratando de transmitir la pureza del Creador:

Buscando mis amores

iré por esos montes y riberas;

ni cogeré las flores,

ni temeré las fieras,

y pasaré los fuertes y fronteras.

San Juan de la Cruz

O la pasión por el mismo Dios:

Esta divina prisión,
del amor en que yo vivo,
ha hecho a Dios mi cautivo,
y libre mi corazón;
y causa en mí tal pasión
ver a mi Dios prisionero,
que muero porque no muero.

Santa Teresa de Jesús

Aparte de la mística, durante esta época existen otras dos corrientes líricas que se agrupan en otras tantas escuelas poéticas: la salmantina y la sevillana.

- La primera cultiva una poesía de temática moral y religiosa, en la que destaca el agustino conquense fray Luis de León (1527-1591), cuyo principal rasgo es la búsqueda de la perfección espiritual a través de la defensa de los valores morales. En su obra destacan *Oda a la vida retirada* y *Noche serena*.
- La segunda se caracteriza por su complejidad formal, que se manifiesta en el uso de estrofas largas y una rebuscada retórica que abre las puertas a la llegada del Barroco. La figura más destacada es Fernando de Herrera (1534-1597): *Poesías amorosas, Poesías patrióticas, Anotaciones a las obras de Garcilaso*.

De otra parte se halla la épica culta, inspirada en las obras de Homero y Virgilio, así como en el *Orlando Furioso* del italiano Ludovico Ariosto. La obra más característica de este género es *La Araucana*, de Alonso de Ercilla (1503-1594), escrita en octavas reales (ocho versos endecasílabos que riman A B A B A B C C) narrando la conquista de Chile y la rebelión de los araucanos. Otros autores en este mismo género son Juan Rufo (1547-1620), que escribió *La Austríada*, fray Diego de Ojeda (1570-1615), autor de la *Cristiada* (escrita en Perú), y Luis Zapata (1526-1595), que compuso *Carlo famoso*.

Este pícaro mundo y el último de los andantes

La prosa renacentista en todas sus variantes alcanzó una notable difusión en España durante el siglo XVI. No obstante, la lucha de la monarquía primero contra los judíos y luego contra los protestantes condujo a un sistema de control y represión de las ideas que perjudicó la labor tanto intelectual como artística, especialmente desde el establecimiento del *Índice de libros prohibidos* (1559), una rígida censura por parte de la Inquisición que alejó a nuestra patria de las corrientes científicas y de pensamiento europeas.

La prosa histórica fue uno de los campos más cultivados en sus diversas modalidades; destacan entre ellas los «historiadores de Indias»: Bernal Díez del Castillo (1496-1584), autor de *Verdadera historia de la conquista de Nueva España*; Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557): *Historia*

general y natural de las Indias; fray Bernardino de Sahagún (1499-1590): *Historia de las cosas de la Nueva España*, un total de doce volúmenes escritos primero en náhuatl y luego en castellano; Francisco López de Gómara (1510-1562), capellán de Hernán Cortés: *Historia de las Indias y conquista de México*; y el procurador Bartolomé de las Casas (1474-1566): *Historia general de las Indias* y *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, donde denuncia el maltrato de los conquistadores hacia los nativos. En esta literatura de temática americana descuellan también Lope de Velasco con su *Geografía y descripción universal de las Indias*, y José de Acosta, que escribió la *Historia natural y moral de las Indias*.

En el terreno histórico-científico, basado en la documentación de los hechos, destacaron Jerónimo de Zurita (1512-1580) con sus *Anales de la Corona de Aragón*; Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575): *Guerra de Granada*; y el jesuita Juan de Mariana (1536-1624), que por sus tratados políticos llegó a conocer la cárcel en tiempos de Felipe III y la animadversión de la jerarquía de la Orden por su *Discurso de las cosas de la Compañía*.

El Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), nacido en Cuzco, destacó como historiador por *La Florida del Inca* y, sobre todo, por la *Historia general del Perú*, publicada ya en 1617.

En la historia eclesiástica hay que citar a fray José de Sigüenza (1544-1606), autor de la *Historia de la Orden de san Jerónimo*, a la cual perteneció.

En el campo del pensamiento, casi a finales de siglo, surgió una figura femenina, Oliva Sabuco (1562-¿1622?), que con su *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587), formada por cinco tratados, despertó la admiración nada menos que de Lope de Vega, quien la llamó «la décima musa», aludiendo a que su obra más parecía propia de divinidad que de mente humana. A pesar de que en el siglo XX aparecieron documentos en los que su propio padre se atribuía a sí mismo la autoría de dicho excepcional trabajo, parece ser que solo pretendió protegerla de las garras inquisitoriales. Como dice el académico José María Merino, sus teorías sobre los estados de ánimo y su repercusión psicosomática o sobre aspectos prácticos de la salud como las epidemias, las temperaturas extremas, los tóxicos, la falta de alimentos, además de sus planteamientos sobre la libertad del individuo, la dignidad humana o el pacifismo, constituyeron una prueba de la modernidad que se respiraba en algunas partes de aquella España vigilada.

Respecto a los juristas, se debe destacar al fraile dominico, profesor en Salamanca, Francisco de Vitoria (1486-1546), que en su obra *De los indios recientemente descubiertos* (1538) abogó por los derechos de los indígenas frente al maltrato del que eran objeto.

En cuanto a la prosa religiosa, tanto ascética como mística, alcanzó una notable calidad. En la Orden del Carmelo destacaron santa Teresa de Jesús (1515-1582), que escribió *Camino de perfección*, *El castillo interior o tratado de las Moradas* y el *Libro de las Fundaciones*; y san Juan de la Cruz (1542-1591), autor de *Subida del monte Carmelo*. En la Orden de los Predicadores (padres dominicos), fray Luis de Granada (1504-1588), autor de *Guía de pecadores e Introducción del símbolo de la Fe*. Entre los discípulos de san Agustín, descolló especialmente fray Luis de León (1527-1591), que conoció extrañamiento y cárcel por su *Exposición del Cantar de los Cantares*, que tradujo al castellano. Al cabo de cinco años retornó a las aulas de la universidad salmantina como si no hubiera pasado el tiempo: «decíamos ayer…»; fue autor también de *La perfecta casada* y de *Los nombres de Cristo*. El manchego beato Juan de Ávila (1500-1569), proclamado doctor de la Iglesia por Benedicto XVI en 2012 y que también fue enviado durante dos años a la cárcel y procesado en la

Inquisición por erasmista, aunque absuelto, escribió *Audi, filia et vide* y *Epistolario espiritual*. Entre los discípulos de san Francisco hay que citar a fray Juan de los Ángeles (1536-1609), que escribió *Lucha espiritual y amorosa entre Dios y el alma*, y a fray Diego de Estella (1524-1578), con el *Tratado de la vanidad del mundo* y *Cien meditaciones devotísimas del amor de Dios*. Alonso de Orozco (1500-1591) fue autor, entre otras obras, de *Desposorio espiritual* y de *Epistolario cristiano*. A Pedro de Ribadeneyra (1527-1611) se deben *Vida de san Ignacio* y *Tratado de la tribulación*. Por último, Pedro Malón de Chaide (1530-1589) dejó escrito el *Libro de la conversión de la Magdalena*.

La novela (del italiano *novella*: novedosa, original) se puede agrupar en dos grandes corrientes: idealista y realista.

En la primera, que reflejaba un mundo cuyos personajes poseían sentimientos de gran nobleza, se observan cuatro variantes: la de caballerías, la pastoril, la morisca y la bizantina.

- La de caballerías, de origen medieval, representada sobre todo por el anónimo *Amadís de Gaula*, cuya edición principal fue la de Garci Rodríguez de Montalvo en 1508, tiene como argumento, tal como su nombre indica, las desaforadas aventuras de andantes caballeros que se desarrollan en lugares remotos contra seres fantásticos.
- La pastoril, de tradición clásica e influencia italiana a través de *La Arcadia* de Jacopo Sannazaro, tiene como protagonistas, tal como se desprende de su propio nombre, a los pastores que narran sus cuitas de amor en medio de una naturaleza idealizada. *Los siete libros de Diana* (1559), de Jorge de Montemayor, es la obra más representativa. Destacan también *Los cinco libros de la Diana enamorada* (1564), de Gaspar Gil Polo; *Pastor de Fílida* (1582), de Gálvez de Montalvo; así como *La Galatea* (1585), de Cervantes, y *La Arcadia* (1598), de Lope de Vega.
- La morisca narra hazañas imaginarias de caballeros cristianos y musulmanes durante la Reconquista, así como sus cuitas amorosas. Se inicia en 1551 con la publicación de *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*, de autor desconocido. También se encuadra en este campo *Guerras civiles de Granada* (1595), escrita por Ginés Pérez de Hita.
- La bizantina recibe este nombre porque recuerda a un antiguo modelo griego donde se mezcla el tema amoroso con las aventuras fantásticas que unen y separan a los protagonistas. Las más populares fueron *Historia de los amores de Clareo y Floristea* (1552), de Alonso Núñez de Reinoso, y *Selva de aventuras* (1563), de Jerónimo de Contreras.

La novela realista, en consonancia con su título, retrata la sociedad de la época, haciéndose eco de la miseria que predomina en la España de este siglo, al tiempo que denuncia y critica los vicios y defectos de los que adolece el país, huyendo de la falsa y engañosa visión de la novela idealista.

Su mejor exponente será la novela picaresca, cuya primera obra es *El Lazarillo de Tormes* (publicada en 1554 en Burgos, Alcalá y Amberes), de autor anónimo. Un pícaro de origen humilde —hijo de una sirvienta y un molinero preso por ladrón— ha de ingeniárselas, desde que fue entregado por su madre como mozo a un ciego mezquino —quien como buen hipócrita aseguró que le recibía «más por hijo»—, para sobrevivir y ahuyentar el hambre, si bien en alguna ocasión será él quien

tenga que socorrer a algún amo más pobre todavía. Se trata de un relato autobiográfico con una clara intención moralizante, rasgos que se repiten en otra obra significativa del mismo género: *El Guzmán de Alfarache* (1599-1604), de Mateo Alemán.

Entre las novelas que conjugan la picaresca con el amor y los placeres carnales, la obra más representativa es *La lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado. Y en cuanto a los temas de humor, se puede citar al autor Juan Timoneda en *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563) y *El patrañuelo* (1567).

Por último, novela compuesta de novelas (novela polifónica, que incluye épica, lírica, narrativa), creadora de la novela moderna, será el *Quijote*. Pensada para denostar las obras de caballerías a través de un hidalgo que pierde el juicio con la continua lectura de las mismas e, impregnándose de todo lo que había aprendido «en sus libros mentirosos» (I, 18), termina creyéndose el último de los andantes; idealismo y realidad se mezclan, por este orden, en las razones de sus dos protagonistas, caballero y escudero: don Quijote y Sancho Panza. Los diálogos de ambos, en la soledad de los campos, camino de «esas que dicen que se llaman aventuras» (II, 6), constituyen los mejores episodios de la obra. El «príncipe de los ingenios» terminó creando todo un reflejo de la sociedad de su tiempo y el alma humana: la gran Biblia de lo profano, cuyo sentimiento pesimista de la vida la sitúa ya en época barroca.

Un teatro popular

El tránsito del teatro medieval al moderno se encuentra en la obra de Juan del Encina (1468-1529): Églogas y Autos de su *Cancionero*, de 1496; y de su discípulo Lucas Fernández (1474-1542): *Farsas y églogas al estilo pastoril*. Al primero, judeo converso, se atribuye, en su mayor parte y a pesar de su autoría incierta, la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (*La Celestina*), por la fluidez del diálogo en un castellano entre culto y popular y la inmediatez de los personajes, cuyo retrato psicológico queda perfectamente patente en la obra, que representa el tránsito del teatro medieval, con su concepto de castigo ejemplar por el pecado, al renacentista por su reflejo de las pasiones exaltadas.

Entre los iniciadores del teatro renacentista se hallan Gil Vicente (1465-1537) y el extremeño Bartolomé Torres Naharro (1485-1530). El primero, autor y también actor de origen portugués, partiendo de temas pastoriles y religiosos, desembocó en asuntos de carácter sentimental, así como de sátira y crítica social. Compuso obras bilingües, además de en castellano y en la lengua del país hermano: en total, cuarenta y cuatro de segura atribución. Entre ellas, *Autos*, *Trilogía de las barcas, Comedia de la Rubena, Comedia del viudo, Tragicomedia de don Duardos, Tragicomedia de Amadís de Gaula*…

Respecto al segundo, su obra, según él mismo especifica, puede clasificarse en dos tipos: comedias a noticia (inspiradas en lo real) y comedias a fantasía (imaginarias), a las que se puede añadir una de tipo religioso: *Diálogo del nacimiento.* De su estancia en Italia acarrea algunas influencias de aquel país, al mismo tiempo que se han visto en su obra elementos dramáticos que empleará posteriormente Lope de Vega. Pueden citarse *Seraphina, Soldadesca, Jacinta, Himenea, Comedia Calamita*, y otras agrupadas bajo el título de *Propalladia*, publicada en 1517.

En el teatro de tipo religioso se agrupan numerosos autores, como Hernán López de Yanguas,

Diego Sánchez de Badajoz, Sebastián de Horozco, Bartolomé Palau…, que escriben autos de nacimiento y la Pasión de Cristo, y vidas de santos, a los que se deben añadir las noventa y seis piezas del *Códice de Autos Viejos*, compuestas entre 1550 y 1575.

El teatro basado en temas clásicos, que se representaba sobre todo en colegios y universidades, destacó en la pluma de fray Jerónimo Bermúdez y Cristóbal de Virués.

En España, no obstante, el teatro que tuvo más aceptación fue el, digamos, popular, que reflejaba la realidad social. Su principal representante fue Lope de Rueda (1509-1565), escritor, actor y director, que formó la primera compañía teatral española. Aparte de sus comedias, destaca por ser el creador de los pasos, llamados así porque se representaban durante el descanso de las grandes comedias y daban paso al siguiente acto. Algunos aparecen intercalados en sus comedias. Bajo el título *El deleitoso* se agrupan siete: *Los criados, La carátula, Cornudo y contento, El convidado, La tierra de Jauja, Pagar y no pagar* y *Las aceitunas*; a ellos suelen añadirse en algunas ediciones *El rufián cobarde*, *La generosa paliza* y *Los lacayos ladrones*.

Su éxito estriba en que, a imitación de las *commedia dell'arte* italianas que por entonces llegaron a España, representaban temas de la vida cotidiana con personajes estereotipados (el estudiante pobre y listo, la criada negra, la gitana, el fanfarrón cobarde, el alcalde villano, la mujer caprichosa, el bobo o simplón…) que hablaban un lenguaje sencillo y coloquial haciendo gala en situaciones complicadas de un gran sentido del humor, que se manifestaba en frecuentes equívocos y gestos ridículos o desaforados, además de constantes gritos y peleas, explotando el sentimiento burlesco del pueblo, que en aquellos tiempos, de manera primitiva, se deshacía en carcajadas con los grandes males ajenos.

Entre sus comedias, de clara influencia italiana, destacan *Eufemia, Atmelina, Medora* o *Los engañados*, así como los coloquios pastoriles (*Prendas de amor, Camila, Tymbria*) y el *Diálogo* sobre la invención de las calzas.

Durante la segunda mitad de siglo, el teatro popular y profano va cobrando auge y se forman nuevas compañías. Entre los autores que se inspiran en temas clásicos destacan Juan de Timoneda (1520-1583): *Amphitrion*, *Cornelia*; fray Jerónimo Bermúdez (1530-1599): *Nise lastimosa* y *Nise laureada*; y Juan de la Cueva (1543-1610), sevillano que vivió de niño en México, y cultivó diversos géneros. En el campo de la lírica destaca el *Coro febeo de romances historiales* (1587); entre sus obras épicas y narrativas, *Viaje a Sannio* (1585) y *Conquista de la Bética* (1603); pero su especial importancia se halla en las catorce comedias y tragedias que representó, adaptando el teatro español a la tradición clásica en *Tragedia de Áyax Telamón* o en la *Comedia de la libertad de Roma*. Trató el tema histórico nacional en la *Tragedia de los siete infantes de Lara*, la *Tragedia de la muerte del rey don Sancho* y *La libertad de España por Bernardo del Carpio*.

En el último cuarto de siglo, el «fénix de los ingenios», Lope de Vega (1562-1635), crea la «comedia nueva» o «comedia nacional», con un lenguaje sencillo y mezcla de elementos tragicómicos de gran aceptación entre el pueblo llano, como él quería («sabed al pueblo agradar y con eso acertaréis»), que tendrá su auge durante toda la centuria siguiente; esta se conoce como el gran siglo del teatro español, que perfecciona los tres principales tipos del XVI: religioso, cortesano y popular, así llamado porque se representaba al aire libre, en la plaza del pueblo o en los corrales de comedias, patios interiores de viviendas a las que daban las balconadas de los vecinos, en uno de cuyos lados se colocaba un escenario compuesto por un tablado. En el patio, o mosquetería, se

situaban los hombres del pueblo, quienes asistían de pie al espectáculo o bien sentados en unos bancos de pago. Las mujeres se colocaban en las zonas altas de la vivienda (la cazuela), enfrente del escenario, mientras en los corredores laterales se hallaban los aposentos para las gentes nobles. Los críticos ocupaban la tertulia. Había incluso una alojería para comprar refrescos en las tardes de calor.



Veronés: detalle del cuadro *Las bodas de Caná* (Museo del Louvre, París), en el que se observa a uno de los músicos que amenizaban el banquete nupcial tocando un antiguo instrumento de cuerda.

Se trataba de espectáculos larguísimos, podían durar hasta seis horas incluyendo el final de fiesta o mojiganga, compuesta de música y danzas en las que intervenían todos los actores mientras el público rompía en un jolgorio colectivo. Al principio, un pequeño discurso o loa agradecía a todos los asistentes (público, actores, empresarios y propietario del corral) su presencia, antes de comenzar la representación de la comedia larga, en cuyos descansos era cuando se representaban los pasos (o entremeses cervantinos) mientras los actores se cambiaban los ropajes y el escenario de decorados.

LA EDAD DE ORO DE LA POLIFONÍA

La música tuvo una gran importancia social tanto en la corte como en las capillas de la nobleza. A pesar de las raíces francesas, la influencia más notable es la italiana, especialmente de Palestrina,

que se manifiesta en varios autores tras su estancia en Italia, como fue el caso de Juan de Anchieta, Francisco de Peñalosa, Francisco de Rivaflecha y, sobre todo, Cristóbal Morales —cantor en la capilla Sixtina del Vaticano— en sus motetes y responsorios, en los que expresa la angustia del hombre que busca a Dios; así como Francisco Guerrero, discípulo suyo, en un tono más grandilocuente, alternando Pasiones, misas y motetes marianos impregnados de dulzura.

No obstante, la figura principal es el abulense Tomás Luis de Victoria (1548-1611), que en 1567, cuando contaba diecinueve años de edad, completó su formación musical en Roma con Pier Luigi da Palestrina. Veinte años más tarde, en plena madurez musical, ejerció como maestro de capilla de la emperatriz Mariana de Austria y, posteriormente, como organista del convento de las Descalzas Reales de la Villa y Corte. No fue tan austero como su maestro italiano, ya que compuso temas de raíz popular, como el famoso motete *Ave María*, tomado del canto llano, aunque no se observa en su producción musical ninguna huella del sensualismo nórdico, pues nunca escribió un madrigal ni ninguna obra de género profano. Sus composiciones se reducen a unas ciento ochenta obras frente a las más de setecientas de Palestrina: veinte misas, cuarenta y cuatro motetes, los Oficios de Semana Santa, himnos, *magnificats* y responsorios. Su mayor importancia no está en las innovaciones, sino en las disonancias y en el nuevo tratamiento de elementos clásicos. Se convirtió en un precursor del arte de la variación, como demuestra en sus *Oficios de Semana Santa*, que tienen raíces gregorianas. Regresa al contrapunto puro basándose en la superposición de melodías independientes. Entre sus motetes destacan *Populemeus, Tenebrae*, *O vos Omnes* y *Os Sacrum*, siempre con el propósito, siguiendo las disposiciones del Concilio de Trento, de infundir piedad en los fieles.

En cuanto a la música instrumental, la escuela castellana de órgano, de gran fervor religioso, similar al de los polifonistas, tiene a sus principales músicos en los invidentes Antonio Cabezón, organista de Felipe II, y Francisco Salinas, ensalzado por fray Luis de León en su *Oda*.

No debe dejar de citarse la introducción de la vihuela por parte de los músicos españoles del Renacimiento, en la que resalta una sola voz para destacar la melodía mientras el resto hace de acompañamiento; entre los autores destacó Luis de Narváez.

La música vocal profana se caracterizó en España por componerse en castellano y por unos ritmos muy marcados. Entre los autores destacaron Juan del Encina y Mateo Flecha el Viejo. Las principales formas que se cultivaron fueron el romance, el villancico y la ensalada.

El primero estaba inspirado en los romances populares dedicados a narrar historias tanto reales como ficticias. Constituido por cuatro fases musicales distintas, que corresponden a los cuatro versos de cada estrofa, solían acompañarse de instrumentos, generalmente de cuerda.

Los villancicos, cuyo nombre procede de los cánticos de los campesinos o villanos, tenían, por tanto, un origen popular. Interpretados a una sola voz con acompañamiento generalmente de instrumentos de cuerda, o bien a *cappella* por varias voces, se componían de tres partes: estribillo, estrofa o copla y estribillo.

Por último, la ensalada recibía este nombre porque combinaba de manera polifónica varias formas musicales diferentes: el madrigal o poema cantado de tema galante, el romance y el villancico, y alternaba la seriedad con lo cómico, a veces estrambótico, siendo muy popular en las celebraciones palaciegas.

Entre las obras que reunían temas de distintos compositores, costumbre que se mantuvo durante el

Renacimiento, destacó el *Cancionero de palacio*, compuesto por más de cuatrocientas piezas —la mayor parte, villancicos— correspondientes a la época de los Reyes Católicos.

9

Artes del Renacimiento hispano: mejor tarde que nunca (siglo XVI)

Un Renacimiento tardío y desfasado

De manera general, en el arte español existió un desfase con respecto a Italia. Respecto a la arquitectura, el purismo o clasicismo, que en el país transalpino se dio entre fines del siglo XV y principios del XVI, no se presentó en España hasta mediados de esta centuria; y lo mismo ocurre con el manierismo, que en nuestra tierra se da a partir de la edificación de El Escorial, en el último tercio, mientras en Italia se había desarrollado ya a principios del XVI.

Otra diferencia que se observa con la cuna del Renacimiento es que mientras allí este movimiento cultural y artístico está sustentado por la burguesía, en España se trata de un arte cortesano y aristocrático.

El monarca vio en el arte un medio de difusión de sus concepciones y, así, constituyó un instrumento para reflejar autoridad y poder, y el rey llegó a intervenir en la política artística sistemática de grandes conjuntos, como fue el caso de Felipe II y su obra cumbre: el monasterio de El Escorial.

La nobleza recurrió al embellecimiento artístico con el fin de buscar la exaltación de su linaje, como se aprecia en los emblemas y escudos que campan como motivos ornamentales.

Por otra parte, es muy significativa la actitud religiosa, conservadora a ultranza de sus principios medievales. Se cerró la puerta a cualquier pretensión de crítica o reforma a la creencia y se dio una obsesión por la unidad confesional, de acuerdo al espíritu del Concilio de Trento. De ahí que el arte del Renacimiento español sea esencialmente religioso.

La escultura se supeditó a la adecuación de las imágenes a las creencias dogmáticas, y estuvo ausente la iconografía pagana y el desnudo mitológico: hasta la *Venus del Espejo*, de Velázquez —ya en el siglo XVII—, no aparecerá el único desnudo en la casta pintura española del Renacimiento y el Barroco.

En cuanto al papel del artista, socialmente se mantiene la tradición medieval, se le considera un artesano. No se exalta ni su personalidad ni su labor como creador, lo que interesa es la obra, no su creador. Se mantienen los gremios de la Baja Edad Media, que coartan la iniciativa de los artistas. Además, existe un prejuicio aristocrático por el trabajo manual, por lo que el poeta y el músico se hallan por encima del artista plástico, ya que este está supeditado a la demanda, por lo que es la clientela quien impone las normas y los gustos.

Una labor más propia de plateros

El primer estilo artístico arquitectónico de carácter renacentista desarrollado en España durante el siglo XVI y que convivió con el gótico isabelino fue el plateresco, que corresponde con el reinado de Carlos I. Su nombre, original de Ortiz de Zúñiga en el siglo XVII, alude al recargamiento decorativo que le caracteriza, una actividad tan delicada que se consideraba propia de plateros.

Estilísticamente, en el plateresco existe una continuidad con respecto al estilo Reyes Católicos o Isabelino —denominación original del francés Émile Bertaux—, con el cual guarda semejanza en cuanto a la tendencia a lo decorativo y la pervivencia de elementos góticos —cubiertas, tracerías—. La decoración se concentra en puertas y ventanas, así como en columnas y capiteles, que llegan a adquirir formas complicadas. Los órdenes clásicos no aparecen casi nunca en su forma pura, sino que se complican con medallones, cascarones, etc. En cuanto a plantas y estructuras, en general, el plateresco no aporta nada nuevo.

Se dan algunas influencias italianas como la decoración plana. Las connotaciones lombardas se aprecian en la ornamentación menuda y recargada, así como en las columnas abalaustradas con función decorativa. La influencia del Renacimiento florentino es más bien escasa y limitada. Además, estos influjos no son directos, sino que llegan a nuestro país a través de artistas flamencos y franceses, de ahí que el plateresco tenga escaso carácter clásico, a pesar de que se observen algunos elementos clasicistas. Existen también elementos grotescos y fantásticos derivados de formas humanas, animales y vegetales.

Se produce una evolución decorativa con el transcurso del siglo: en el primer tercio se tiende hacia la ornamentación plana; durante el siguiente, esta se vuelve más volumétrica e ilusionista, de carácter pictórico, y se produce una depuración que no afecta a las estructuras de los edificios. Posteriormente, comienzan a introducirse conceptos puristas italianizantes a través de una persistente influencia de Brunelleschi, y se aprecia la tendencia a la valoración del muro y las superficies lisas (Gil de Hontañón), por lo que la decoración va replegándose a puertas y ventanas —dentro de la nueva concepción de la fachada como parte de la escenografía urbana y representación de la nobleza de su propietario—, para terminar desapareciendo en la fase herreriana.

En la península ibérica existen tres escuelas principales en las que se desarrolla el estilo plateresco:

- Castellana, que es la más importante y en la cual se distinguen varios focos:
    - Burgos, donde los artistas principales son Francisco de Colonia y Diego de Siloé.
    - Salamanca, donde trabaja activamente Juan de Álava. Una expansión del foco

salmantino puede considerarse Extremadura.

- León, en torno a la edificación del convento de San Marcos, donde trabajan varios artistas: Juan de Orozco, Martín de Villarreal, Juan de Badajoz el Mozo y Juan de Juni.

- Toledo, cuya figura cumbre es Alonso de Covarrubias.

- Andaluza, donde existe un notable auge constructivo en la ciudad hispalense.
- Aragonesa, en la que se observan peculiaridades propias al darse una tendencia a las estructuras macizas y horizontales, así como al uso del ladrillo y la depuración en lo decorativo, con especial importancia de la arquitectura civil.

- En Cataluña y Valencia, territorios de la corona de Aragón, el plateresco fue un período poco creador, y se observa una resistencia al nuevo estilo. La influencia del gótico levantino, muy arraigada, es determinante. En general, se produce un estilo de trasfondo goticista, con ciertas notas decorativas italianizantes.



Iglesia de San Esteban en Salamanca, obra de Juan de Álava, prototipo del modelo de fachada retablo, que imita la división estructural en calles y pisos con el clásico Calvario en el ático. Foto: Carlos Javier Taranilla.

Aparte se halla el caso portugués, donde también se había dado una fase barroquista del gótico durante el reinado de Manuel I el Afortunado (1495-1521), del cual, como ocurrió en España con la reina Isabel, tomó el nombre de manuelino el estilo, original del vizconde e historiador brasileño del siglo XIX Francisco Adolfo de Varnhagen, y popularizado por el ya citado Bertaux. Caracterizado por una decoración exuberante, plena de motivos marineros, sus obras principales fueron el monasterio de Batalha, el de los Caballeros de Cristo en Tomar y el convento de los Jerónimos en Belém, donde también se levanta la torre iniciada por Francisco de Arruda en 1515 en memoria de la llegada a Calcuta de Vasco de Gama, en 1498, tras doblar el cabo de Buena Esperanza, en la punta sur de África. Desde aquí se despedía a los marineros con la esperanza de que su nombre, el del lugar del nacimiento de Cristo, supusiera el regreso de quienes se hacían a la mar. Además de la decoración de carácter náutico, clásica del estilo, destacan en la cuadrada torre las bóvedas gallonadas sobre las torrecillas angulares y los balcones con ajimez, reminiscencias de la estancia de su autor en el norte

de África.



Fachada de la Universidad de Salamanca, obra probable de Juan de Álava, concebida como un retablo de tres pisos y cinco calles coronado con una crestería entre sendos pináculos al modo gótico. Sus dos puertas de ingreso se conocen como la de la Virtud y la del Vicio. En el primer piso, un medallón efigia a los Reyes Católicos. Foto: Ana Esther Méndez.

A continuación, vamos a ver los maestros más destacados en España cuando se alumbraba la XVI centuria y las obras que llevaron a cabo en las distintas escuelas regionales, antes citadas.





Salamanca. Arriba: un ala del patio de las antiguas escuelas menores de la universidad. Los arcos mixtilíneos son de raíz árabe-mudéjar. Abajo: Casa de las Conchas, llamada así por los adornos que pueblan su fachada. Fotos: autor.

Francisco de Colonia (1470-1542) fue hijo y nieto de artífices de procedencia alemana que trabajaron en Castilla durante los siglos XV y XVI. Llevó a cabo diversas obras en la catedral de Burgos, entre ellas la reconstrucción del primitivo cimborrio —que cubriría Juan de Vallejo en 1539 con una espectacular bóveda de estrella de ocho puntas calada al cielo—, la puerta de la sacristía de la capilla del Condestable y la puerta de la Pellejería en el muro este del lado norte del crucero, en la que muestra detalles platerescos en el aspecto decorativo, de aire italianizante (niños en los extremos con racimos de frutos), si bien en la composición mantiene la distribución de los retablos góticos. Así mismo, fue autor del retablo de la iglesia de San Nicolás de Bari, también en la capital castellana, e intervino en las catedrales nuevas de Salamanca y Plasencia.

En 1519 estaba trabajando en Burgos Diego de Siloé (1495-1563), quien realizó en el interior de la catedral, siguiendo el modelo de Bramante en el Belvedere, la *Escalera dorada* para salvar el desnivel existente entre la puerta exterior del crucero norte (llamada «de la Coronería») y el interior del mismo.

Juan de Álava (1480-1537) fue un arquitecto formado en el gótico tardío, que tiende hacia la incorporación de elementos renacentistas. Entre sus primeras obras podemos citar el claustro de la catedral de Santiago de Compostela (1510) y el diseño en cuatro tramos de la fachada principal de la catedral nueva de Plasencia, en la que trabajó a partir de 1521. En Salamanca dirigió la edificación del colegio de Santiago o de los irlandeses sobre trazas de Gil de Siloé, y el convento dominico de San Esteban (1524), en cuya iglesia se da la tendencia hacia el tipo de fachada retablo, también conocida como fachada tapiz o telón, que imita la división estructural en calles y pisos, rematando el conjunto con el clásico calvario en el ático, con el fin de captar la atención de los fieles «trasladando» el altar a la calle para efectuar una llamada hacia el interior del recinto sagrado. La obra, cobijada bajo un gran arco resaltado entre dos contrafuertes, a modo de arco triunfal, sigue el mismo esquema de la placentina, porque su estructura responde aún a esquemas góticos prerrenacentistas, como se observa en las pilastras adosadas, las figuras bajo doseletes, los pináculos y los remates en crestería. A su muerte continuó la obra Juan de Ribero Rada. El relieve central sobre la puerta de acceso, con la lapidación de san Esteban, fue realizado por Ceroni en 1610. El *horror vacui* campa en su repleta ornamentación (grutescos, medallones, escudos, *candelieri*).



Valladolid. Fachada clasicista de la Casa del Sol, antiguo palacio del Conde de Gondomar, rematada por el astro rey que le da nombre. Foto: Carlos Javier Taranilla.

Desde 1524 trabajó en las obras de la catedral nueva, edificio que había comenzado Juan Gil de Hontañón en 1513 sobre trazas de Antón Egas y Alfonso Rodríguez, y que no se terminará totalmente hasta 1733, año de la consagración del templo. En la obra se observan reminiscencias de la etapa isabelina (concretamente en el diseño de las portadas bajo arcos conopiales), lo mismo que en otras catedrales que se estaban construyendo por estas fechas: Segovia, Astorga o Plasencia, en la que, como ya hemos dicho, también había trabajado este arquitecto.



Valladolid. Palacio de Santa Cruz. Pilastras coronadas con pináculos y adosadas al muro, al estilo gótico, enmarcan la portada. Se observa el empleo de sillares en almohadillado, de origen florentino, para adornar la pared. Foto: Carlos Javier Taranilla.

A Juan de Álava se le considera, asimismo, probable autor de la fachada de la universidad salmantina (1525), realizada, como todas las obras de la urbe, en la dorada piedra franca de Villamayor, y concebida también como un retablo formado por tres pisos y cinco calles, coronado con una crestería entre sendos pináculos —al modo gótico—. Cuenta con dos puertas de ingreso, llamadas de la Virtud y del Vicio. Haciendo gala del más puro *horror vacui*, en el primer piso se observa en relieve un medallón con la efigie de los Reyes Católicos, en el segundo se representa el Toisón de Oro, símbolo del emperador Carlos V, y en el tercero figura un pontífice entregando unas bulas.



Escalera renacentista de tres tramos que da acceso a la sala capitular, hoy museo de la catedral de León, obra de Juan de Badajoz el Mozo. Candeleros y bucráneos, entre otros elementos, completan la decoración. Foto del autor publicada por gentileza del deán.

Anexo se halla el edificio de las antiguas escuelas menores de la universidad, construido por las mismas fechas. El interior da a un patio de un solo piso encuadrado por arcos mixtilíneos de raíz árabe-mudéjar coronados por una balaustrada.

Entre los palacios de la ciudad del Tormes destaca, a fines del siglo XV, rayando el estilo isabelino con el plateresco, la Casa de las Conchas, de arquitecto ignoto, llamada así por esos adornos —característicos del apellido Pimentel— que pueblan su fachada desde que se amplió en 1701, junto con las cinco lises de los Maldonado que se observan en los escudos que también la adornan, conmemorando el enlace entre miembros de ambas familias. Destacan asimismo las rejas de sus ventanas, tenidas por las mejores del gótico final.

También en Salamanca destaca la plateresca portada, adornada con grutescos y medallones, de la que se llama Casa de las Muertes, quizá porque así se nombraba la calle en 1753, o bien por las calaveras («muertes») que adornan su portada, o por la leyenda que habla de amores malditos en el siglo XV entre un Monroy y una Manzano, o, quizá, porque en su sótano halló la muerte la familia de un religioso.





Antiguo convento de San Marcos de León. Vista general de la fachada plateresca, edificada en dos fases, y detalle de la iglesia. Doseletes, medallones, guirnaldas, heráldica y numerosas veneras —símbolo de la orden santiaguista— adornan su superficie. Fotos: Carlos Javier Taranilla.

Entre los muchos edificios civiles castellanos tuvieron importancia el palacio de los condes de Pimentel en Benavente, del cual solo resta hoy día la cuadrada torre del Caracol con sus arcos escarzanos y en cada ángulo sus torrecillas circulares, y el antiguo palacio que esta familia tuvo en Valladolid, en el cual, adornado con plateresca ventana esquinada, vino al mundo un veintiuno de mayo el futuro Felipe II. En la ciudad lucen los patios italianos de las casas de Fabio Nelli y del marqués de Villena, así como la clasicista fachada del palacio del conde de Gondomar o Casa del Sol, rematada, como no podía ser menos, por el astro rey que le da nombre.

En los últimos años de su vida, Juan de Álava retorna a Santiago de Compostela, donde entre 1532 y 1534 dirige las obras del colegio Fonseca en colaboración con Alonso de Covarrubias.

Otro artista importante fue Lorenzo Vázquez de Segovia, activo en Castilla hacia fines del siglo XV y principios del XVI. De la mano de la familia Mendoza introdujo las influencias *quattrocentistas* que había aprendido durante su estancia en Italia. Construyó el colegio de Santa Cruz en Valladolid (1491), según planos góticos de Enrique Egas, y el palacio del duque del Infantado en Guadalajara

(1507), obras en las que se observan aún ciertos arcaísmos en la fachada, como los contrafuertes góticos, aunque se aprecia también la introducción de elementos renacentistas italianos: frontones, balaustradas y el clásico almohadillado, heredado del palacio Pitti de Florencia.

Formando también parte de la escenografía urbana, al modo italiano, se construyó —no está documentado el autor— el palacio ducal de Medinaceli en Cogolludo, Guadalajara (1495), cuya fachada presenta dos cuerpos, el inferior, ciego, sobre un zócalo; seis ventanas aún con tracerías góticas se disponen en el superior, donde campea el escudo del titular; la portada, adintelada, se abre en el centro y el almohadillado italiano se adueña de toda la superficie.



León. Palacio de los Guzmanes, construido por Rodrigo Gil de Hontañón. La portada, guardada por dos reyes de armas, está inusualmente desplazada del centro de la fachada. Reducida la decoración a puertas y ventanas, un tercer piso de arquillos corridos remata el edificio. Foto: Carlos Javier Taranilla.

Otro arquitecto destacable fue Juan de Badajoz el Mozo, de quien se sabe estuvo activo entre 1508-1560. Era hijo del también arquitecto Juan de Badajoz el Viejo, que había trabajado en la catedral de León entre 1505 y 1515, realizando la antigua librería, hoy capilla de Santiago o de la Virgen del Camino, y la puerta del Cardo, ambas de estilo gótico isabelino, así como el ábside central de la real colegiata de San Isidoro, en el que se llamó estilo hispano flamenco. En 1511 había terminado, asimismo, la puerta del Coro —también isabelina— en la catedral de Oviedo.

Dentro ya de la línea plateresca, en 1537, edificó el claustro del convento de San Zoilo, en Carrión de los Condes (Palencia), en el que destacan sus bóvedas de crucería con claves pinjantes. En León trabajó en varias obras de la catedral: trascoro (1538), claustro y escalera. Realizó también el claustro del hoy en ruinas monasterio de San Pedro de Eslonza —la fachada de su iglesia fue acoplada en los años sesenta a la moderna iglesia de Renueva en la capital leonesa— y en el convento de San Marcos son obra suya el claustro y la sacristía (1549).

El antiguo convento de San Marcos de León fue edificado a la vera del río Bernesga, según cédula

extendida por el rey Católico en 1514, sobre un templo y hospital de mediados del siglo XII; se hizo cargo de los planos Pedro de Larrea, si bien la obra dará comienzo de la mano de Juan de Orozco al año siguiente, y la construcción de la iglesia se extendió hasta 1539, según inscripción en el exterior: *Orozco me fecit*. La iglesia, inusualmente orientada de norte a sur, cobija su portada, adornada con doseletes, medallones, heráldica y numerosas veneras —símbolo de la orden santiaguista— bajo una gran bóveda de crucería. Encuadrada entre dos torres (la del oeste inconclusa), presenta sendas hornacinas en su cuerpo bajo; en la del este destaca el relieve del *Descendimiento*, obra incontestable de Juni. Corona la fachada un frontón clásico, bajo el cual figura en relieve el águila imperial; bajo esta se abre un rosetón tardogótico encuadrado por pilastras renacentistas ornadas de candeleros, entre abundancia de veneras. El interior del templo tiene planta de salón cruciforme, con tribuna a los pies y capillas laterales entre los contrafuertes; se cubre con bóvedas de crucería estrellada. La sillería del coro, comenzada en 1537 por Guillermo Doncel, lleva la mano de Juni y la colaboración de Juan de Angers y Jamete, siendo, junto con la de la catedral de Toledo —obra de Alonso Berruguete y Felipe Bigarny— la mejor de España.

En la fachada —interrumpida entre 1566 y 1615 al mudarse la Orden de Santiago, y concluida ya en 1715— colaboraron, además de Orozco, Pedro de Villarreal, Juan de Juni y Juan de Badajoz el Mozo, quien construyó asimismo el claustro conventual con bóvedas estrelladas de claves pinjantes y medallones. Dispuesta sobre un zócalo, consta de dos cuerpos: el primero rasgado con ventanas semicirculares entre pilastras y el segundo con balconadas rectangulares entre columnas ajarronadas, típicas posteriormente del barroco leonés. Entre los vanos de uno y otro piso se abren hornacinas destinadas a albergar imágenes que nunca se colocaron. Rematada en crestería goticista, la ornamentación plateresca en estado puro se explaya por su superficie: candeleros, medallones, guirnaldas, etc. Desde la portada —sobre la que campa en relieve Santiago Matamoros y una peineta calada cual roseta la remata, coronada por la alegoría de la Fama, pues en tanto se tenían los antiguos moradores de la casa— hasta el final del edificio, todo se levantó en época barroca, pero respetando fielmente el diseño plateresco.

En la segunda fase del plateresco —segundo tercio del siglo XVI—, que también se conoce como estilo Cisneros porque muchas obras se iniciaron en tiempos del regente de Castilla, la decoración va aminorando y tiende a concentrarse en puertas y ventanas. Aquí se inscribe Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577), miembro de una familia de arquitectos españoles de los siglos XV y XVI. El patriarca, Juan (1480-1526), aún en estilo gótico, había iniciado las obras de la catedral nueva de Salamanca (1513), en las que colaboró su hijo Juan el Mozo, y las de la «dama de las catedrales», como se conoce a la de Segovia (1525). Sigue empleando la planta de cruz latina al modo medieval porque constituye un símbolo de Cristo crucificado: la cabeza es el ábside; el corazón, el altar; los brazos en cruz representan la nave transversal; el cuerpo, la nave mayor; y los pies, la entrada al templo; el cimborrio o torre que se eleva sobre el crucero representa la resurrección y la salvación.

Rodrigo, hermanastro del anterior, trabajó también en las catedrales de Salamanca y Segovia, siendo maestro mayor de la primera a partir de 1538 y de la segunda desde 1559. Su obra principal es la Universidad de Alcalá de Henares (1551-1553), en cuya línea había levantado el palacio de Monterrey en Salamanca (1539) y posteriormente construyó el de los Guzmanes en León (entre los años 1559 y 1566), con sus características fachadas de dos pisos en los que se distribuyen simétricamente las ventanas a uno y otro lado de la portada principal (aunque en León, esta se halla

desplazada del centro), coronado el conjunto por un tercer cuerpo de arquillos corridos; enmarcan el edificio cuatro torres angulares, en lo cual se aprecian reminiscencias de los castillos medievales, así como detalles goticistas en las gárgolas de desagüe y la presencia de «salvajes» guardando la entrada.

Trabajó en las catedrales de Astorga (hasta 1559) y Plasencia (1555-1578). En la maragata es clara su impronta en las bóvedas, capillas del crucero, portada de la sacristía y portada meridional del templo, en la que se observan los mismos aletones y el frontón triangular de remate que en Alcalá. En la placentina coronó la fachada principal con el cuerpo superior, rematado en pináculos y cresterías de inspiración gótica, y en el que se puede leer la fecha de su terminación: 1558, aunque no llegaron a labrarse las esculturas destinadas a las numerosas hornacinas que contiene, salvo la del Padre Eterno en su cima. En las enjutas de la puerta de acceso nos miran los medallones de san Pedro y san Pablo, mientras otros cuatro están reservados para el obispo Gutierre de Vargas y Carvajal, el papa Pablo IV, el césar Carlos y para su hija, la princesa doña Juana.



Alonso Covarrubias. Palacio arzobispal de Toledo. Dos pares de columnas jónicas enmarcan la clasicista portada, formada por arco de medio punto almohadillado sobre el que descansan estatuas. Un frontón triangular que cobija el escudo imperial sobre el gran balcón la remata.

Algo más tardía es la iglesia de las Bernardas en Salamanca (1563), cuyo interior, de una sola nave y crucero escasamente marcado en planta, se cubre con bóveda de terceletes y cúpula de horno avenerada sobre trompas en la cabecera.

En la obra de Rodrigo Gil de Hontañón se observa la valoración de las superficies lisas, que contrasta con las partes decoradas, así como las esquinas de los edificios, donde dispone figuras y motivos decorativos y balcones angulares de corte renacentista. En sus estructuraciones, como hemos dicho, tiende un tanto hacia el pasado, pero abre las puertas a la etapa purista en lo que a escasez

decorativa se refiere.

En el núcleo andaluz trabajó el trasmerano Diego de Riaño (?-1534), que en 1528 dio las trazas del Ayuntamiento de Sevilla, cuya fachada principal, levantada sobre un zócalo, se organiza en cinco tramos con ventanales divididos por pilastras, la puerta adintelada en el centro y abundante decoración renacentista: medallones, heráldica, temas sacros y profanos y la figura de Hércules, el mítico fundador de la ciudad, en alusión aduladora, como arquitecto áulico, al nuevo héroe: el césar Carlos. Fue maestro mayor de la catedral hispalense, donde terminó las obras de la sacristía de los Cálices y las capillas de alabastro de los laterales del coro, y dio las trazas de la sala capitular y la sacristía mayor, construida en planta de cruz griega, exhibiendo el orden gigante en la fachada, al modo romano. Hasta su muerte dirigió las obras de la colegiata (después catedral) de Santa María de Valladolid, a donde llegó su fama, ganando el concurso nada menos que a Juan de Álava, Francisco de Colonia y Rodrigo Gil de Hontañón.

Del preciosismo a la sobriedad escurialense

Pasado el primer tercio de siglo, comienza a descender el recargamiento de la ornamentación decorativa en las fachadas para ceñirse a puertas y ventanas. Así mismo, los elementos goticistas, como pináculos, cresterías y doseletes, se van también eliminando, y el clasicismo romano, con sus cúpulas y frontones, comienza a entrar por las puertas de la península, fomentado por los viajes a Italia de los artistas hispanos y su interés por el arte que se estaba llevando a cabo en la cuna del Renacimiento, así como por el conocimiento de los grandes tratados de los arquitectos italianos, como demostró Diego Sagredo al escribir *Las medidas del romano*, por lo que cuentan con una formación teórica muy completa a diferencia de los tiempos anteriores.

En España esta fase de asimilación de las construcciones y decoraciones del Renacimiento italiano se conoce con el nombre de purismo o estilo purista. Se produce un cambio en la concepción del edificio, que tiende a concebirse en sentido tridimensional; se busca el juego de los volúmenes y la decoración —muy superficial— queda supeditada al edificio. Estructuralmente, se dan dos elementos fundamentales: planta centralizada y cubierta con cúpula, que proceden de Italia y se hallan inspirados en el arte clásico (los *tholos* griegos, el Panteón romano, los mausoleos, siguiendo a Bramante en San Pietro in Montorio de Roma), y basados en la concepción simbólica de lo circular, reflejo de la divinidad, porque no tiene principio ni fin.

Alonso de Covarrubias (1488-1570) representa el paso desde la primera a la segunda fase del estilo plateresco, en la cual el recargamiento decorativo propio del primer tercio de siglo fue disminuyendo progresivamente, hacia la aparición del estilo purista o clasicista, que abre las puertas al herreriano o escurialense. Obras destacables de su primera etapa son la fachada, escalera y patio del palacio arzobispal de Alcalá de Henares (1535) y el hospital de la Santa Cruz en Toledo, siendo característica la concentración decorativa en puertas y ventanas, lo que deja prácticamente libre el resto del edificio.

Por esta misma época realiza también la capilla de San Juan y la de los Reyes Nuevos en la catedral de Toledo, así como el monasterio de San Clemente en la ciudad imperial. En Sigüenza (Guadalajara) da las trazas de la sacristía de las Cabezas en la catedral, obra que ejecutarían otros

maestros como Martín de Vandoma.

En 1537, por disposición real, se encarga de la construcción del Alcázar de Toledo, donde comienza a reducir la decoración exterior, tan característica de su anterior etapa. La estructura del edificio responde a una planta cuadrangular abierta a un patio central, con cuatro torres, una en cada ángulo, y portada monumental donde se concentra la decoración, aunque con menor profusión que en sus obras anteriores.



Diego de Siloé. Vista de la catedral de Granada desde la Alhambra. Destaca el doble cimborrio octogonal sobre la girola, soportado por grandes contrafuertes.

En la ciudad del Tajo realiza también el palacio arzobispal; y en la muralla circundante, la puerta de Bisagra (1554), en cuya estructura se observa la influencia del arco de triunfo romano y el característico almohadillado florentino.

El toledano Pedro Machuca (1490-1550) fue uno de los principales representantes de la arquitectura purista con el palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, que comenzó en 1527 sobre las caballerizas de los palacios árabes y dirigió hasta su muerte. Formado en Italia dentro del círculo de Bramante, diseñó una planta que combina el cuadrado del edificio con el círculo en el patio, inspirándose probablemente en el proyecto del citado maestro romano para rodear con un atrio el templete de San Pietro in Montorio, o quizá en el patio proyectado por Rafael para la villa Madama. Combina así la vieja simbología de la Tierra —el cuadrado con los cuatro puntos cardinales— y el cielo —el círculo, que no tiene principio ni fin, como Dios—, aludiendo de este modo a la *Universitas Christiana*, es decir, al césar Carlos, que tendría aquí su morada, centro del universo. Se da una superposición de órdenes en las columnas que lo rodean: dórico-toscano en el piso bajo y jónico en el alto, mientras en la fachada también hay diferencias entre ambos cuerpos, ya que solo el primero está decorado con almohadillado (alternando sillares de diferentes tamaños),

aunque tanto en un piso como en otro se abren óculos sobre los vanos.



Vista de la catedral de Jaén desde el castillo de Santa Catalina. Andrés de Vandelvira dejó su impronta purista y manierista en la sala capitular y la sacristía. La fachada fue diseñada por López de Rojas en el siglo XVII.

Otro artista importante en el estilo purista fue Diego de Siloé, quien en 1528 se trasladó desde Castilla a Granada, ciudad donde se desenvolvió la segunda gran etapa de su vida y obra —aparte de alguna intervención en la meseta como las trazas del colegio del arzobispo Fonseca en Salamanca—, dedicada especialmente a la arquitectura. La obra más destacada fue la catedral, cuya planta había sido trazada por Enrique Egas copiando la de Toledo, según modelos góticos del siglo XIII: cinco naves con crucero y cabecera semicircular con girola. Siloé intenta armonizar esa concepción del espacio con la centralización clásica renacentista italiana y cubre el crucero con una cúpula en la que se abren grandes vanos; pero en las naves emplea bóvedas de crucería góticas, si bien sobre pilares con columnas corintias renacentistas adosadas. La capilla mayor, de planta circular, que derrocha luz a raudales desde su elevadísima cúpula, fue proyectada para enterramiento del emperador imitando el Santo Sepulcro de Jerusalén. En el exterior, labra la portada del Perdón, en la que muestra su faceta decorativa como escultor, y, aunque recuerda un tanto a la estructura del arco de triunfo romano (con las alegorías de la Fe y la Justicia), contiene abundante decoración, por lo que evoca el estilo plateresco. La fachada, también resuelta en arco triunfal, es ya obra barroca de Alonso Cano.



Hernán el Joven coronó en 1568 la torre de la Giralda con el cuerpo del campanario, formado por cuatro pisos decrecientes (las campanas, el reloj, las estrellas y las carambolas) rematados por el popular Giraldillo. Foto: Beatriz Álvarez.

En el patio de la chancillería real de Granada, obra civil que se le atribuye, la decoración, sin embargo, es escasa, con presencia de medallones de imitación romana. Dice la tradición que la escalera y la bóveda que la cubre se costeó con la multa que el marqués del Salar tuvo que pagar cuando se negó a descubrirse ante la justicia porque tenía privilegio de no hacerlo ante el mismísimo rey, y eso que en nombre de este se impartía, como hoy, aquella.

Trabajó asimismo en la iglesia del monasterio de San Jerónimo, también en la ciudad de la Alhambra, que había sido dirigido desde 1525 hasta su muerte al siguiente año por Jacobo Florentino el Indaco —al igual que la torre de la catedral de Murcia—. Aquí reposaron los restos del gran capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, y su esposa, mecenas de la obra, profanados por la soldadesca napoleónica. De portada con columnas dóricas, en el interior, de una sola nave, se observan recuerdos goticistas como la cubierta en crucería, las dobles ojivas del cimborrio, los arcos formeros apuntados y los que dan a las ocho capillas laterales. El gran retablo mayor de cinco pisos y cuatro calles fue trazado probablemente por el mismo Siloé, al igual que las portadas del primer claustro y la labra de la sillería del coro.

Existe alguna constancia de que pudo ser también obra suya la cabecera de la catedral malagueña, resuelta con cinco capillas en la girola.

En 1534 se trasladó a Sevilla y dio las trazas de otra de sus obras importantes, la sacristía mayor de la catedral: planta cuadrada cubierta con cúpula sobre pechinas, de influencia italiana.



Patio de los Reyes en el monasterio de El Escorial. Se llama así porque alberga las estatuas de los monarcas de Israel. Las columnas de orden gigante hablan de una estética manierista. Foto: Óliver Fernández.

Andrés de Vandelvira (1509-1575), hijo del también arquitecto Pedro de Vandelvira —persona no documentada—, fue un hombre de gran cultura formado en Italia. Desarrolló lo principal de su obra en la provincia de Jaén: sacra capilla de El Salvador —cuya concepción responde aún al tipo de fachada-retablo, apreciándose en su decoración temas religiosos y mitológicos relacionados con la *Divina Comedia* de Dante— y palacios de Vela de los Cobos y Vázquez de Molina, en Úbeda, cabecera de la iglesia de San Francisco de Baeza y catedral de esta localidad —tres naves cubiertas con bóvedas vaídas sobre pilares con columnas adosadas de capitel corintio—, así como la de Jaén, su gran obra, a partir de mediados del siglo XVI, en cuyo interior, cubierto con bóvedas vaídas y dividido en tres naves separadas por pilares cruciformes siguiendo el modelo de Siloé en Granada, destacan la sala capitular y la sacristía, en las que, junto a elementos orientalizantes como el doble piso con columnas agrupadas como en la arquitectura persa, la mezquita de Córdoba o la Alhambra granadina, se nota ya la introducción de elementos manieristas en la grandiosidad un tanto rebuscada. Una de sus últimas obras es el hospital de Santiago en Úbeda (1562-1575), el cual, de una gran pureza de líneas, sigue el modelo del de Tavera en Toledo, con un gran patio central y la iglesia al fondo; la fachada principal, precedida de un atrio o amplia lonja, muestra gran severidad decorativa.



Catedral de Valladolid. La portada fue concebida por Juan de Herrera a modo de arco de triunfo romano. Alberto Churriguera trazó el cuerpo alto en 1729. Foto: Carlos Javier Taranilla.

Hernán Ruiz el Joven (1514-1569), arquitecto de una gran formación teórica, autor del *Manuscrito de arquitectura*, y formado con su padre el Viejo (1500-1547) en la remodelación destructiva de la mezquita de Córdoba, coronó en 1568 la torre de la Giralda con el cuerpo del campanario —formado por cuatro pisos decrecientes: las campanas, el reloj, las estrellas y las carambolas, rematado por la broncínea imagen del triunfo de la fe, popularmente conocido como Giraldillo—, pero dejó inacabadas la sala capitular —de planta elíptica— de la catedral y la iglesia del hospital de la Sangre o de las Cinco Llagas de Nuestro Redentor, rayana en el manierismo por su monumental y efectista portada. El edificio había sido diseñado y dirigido en sus fachadas sur y oeste y ambas torres por Martín Gaínza desde 1546 hasta su muerte, diez años después.

El arquitecto cántabro Juan de Herrera (1530-1597) trasladó a España las aportaciones del italiano Vignola y creó su propio estilo en pleno manierismo hispánico, que se caracteriza por una gran sobriedad y austeridad de formas, así como por las cubiertas exteriores de pizarra. Ha recibido el nombre de herreriano o escurialense por su obra cumbre: el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, edificado por encargo de Felipe II para conmemorar la victoria sobre las tropas francesas en la batalla de San Quintín, la cual, por haberse logrado en el día de la festividad de San Lorenzo (diez de agosto), y puesto que el santo fue martirizado en una parrilla, dio ocasión al diseño del monumento en planta cuadrada con una torre en cada ángulo; hipotéticamente invertido, el edificio podría dar el aspecto del citado instrumento de martirio, haciendo de patas las torres. La obra comprendía, en un principio, un palacio, un monasterio para los frailes Jerónimos, la iglesia, bajo la que se sitúa el panteón, y la biblioteca. Columnas de orden toscano gigante, al modo manierista, flanquean la portada, compuesta de dos pisos coronados por un clásico frontón triangular. El

proyecto inicial fue obra de Juan Bautista de Toledo, y en él tuvo parte también, al menos como supervisor de los planos de la iglesia, el italiano Pacciolo. Las obras se realizaron a lo largo de casi veinte años, entre 1563 y 1582. El templo combina la planta de cruz griega con la basilical y presenta un coro a los pies soportado sobre una bóveda, mientras el crucero se cubre con una gran cúpula semicircular sostenida sobre tambor. Toda la construcción se halla articulada en torno a patios: el de los Reyes (de Israel), delante de la iglesia, y el de los Evangelistas, a modo de claustro, centrado por un templete y vigilado en cada uno de sus ángulos por uno de los cuatro escritores sagrados.



Retablo mayor de la catedral de Astorga, magna obra ejecutada por Gaspar Becerra, autor de inspiración miguelangelesca.

Todo el monumento, como el estilo de Juan de Herrera, se halla caracterizado por una austeridad extrema en la decoración exterior, hasta el punto de prescindir totalmente de la misma y reducirla al juego óptico y claroscurista de los ventanales simétricos sobre el muro. No llegó a culminar en otra gran obra: la catedral de Valladolid, cuya idea primitiva fue alterada con el correr del tiempo. Había diseñado un templo de planta rectangular con tres naves, crucero sin cúpula y capillas entre los contrafuertes. La fachada estaba encuadrada por dos torres laterales rematadas por cúpula de media naranja con linterna, que flanqueaban la portada concebida a modo de arco de triunfo. En el siglo XIX se derrumbó la torre del lado de la epístola y se levantó la actual, octogonal, que en el XX fue

coronada con la estatua del Sagrado Corazón. Alberto Churriguera trazó el cuerpo alto de la fachada en 1729. En la capilla mayor destaca el retablo manierista de Juan de Juni dedicado a la Virgen.

Juan de Ribero Rada (1540-1600), natural de este lugar en Cantabria y probablemente hijo del maestro de cantería Juan del Ribero, fue aparejador o discípulo de Rodrigo Gil de Hontañón y debió de trabajar también con Juan de Herrera, ya que su estilo se corresponde con la sobriedad de este arquitecto. Colaboró en la reedificación del claustro de la catedral de Zamora y en la girola de la catedral nueva de Salamanca, ciudad en la que también se le atribuye el claustro del desaparecido monasterio de San Vicente. También de atribución cierta son la Casa de las Carnicerías y el antiguo Ayuntamiento de León, obras en las que deja muestra de su austeridad decorativa en una línea clasicista.

ESCULPIR, TALLAR EL CIELO

Durante el siglo XVI España se convirtió, debido a la proyección que ejercía la política de sus reinos además de su tradición artística medieval, en un centro internacional de escultura al que acudieron, aportando sus distintas influencias, artistas de los principales puntos de Europa:

- De Italia, Domenico Fancelli, Jacopo Florentino, Pietro Torrigiano y los Leoni.
- De Francia, Felipe Bigarny, Gabriel Joly, Juan de Angers y Juan de Juni.
- De Flandes, aunque desarrolló su obra en España, Arnao de Bruselas.
- De origen desconocido, Guillermo Doncel.



Pompeyo y León Leoni: *Carlos V dominando al Furor* (Museo del Prado, Madrid), estatua en bronce con armadura desmontable para contemplar el estudio anatómico del cuerpo del emperador.

Junto a ellos trabajaron durante los dos primeros tercios de siglo los maestros hispanos; los más destacados fueron: Damián Forment, Bartolomé Ordóñez, Vasco de la Zarza, Diego de Siloé, Alonsc Berruguete y Gaspar Becerra, aunque estos dos últimos se instalaron en el manierismo durante el tercio final de la centuria, época en la que desarrollan su obra al norte del Duero y en el valle del Ebro los maestros Juan de Anchieta, Esteban Jordán, Pedro López de Gámiz (retablo mayor e madera vista, que no llegó a policromarse, del convento de Santa Clara de Briviesca, Burgos), así como el jesuita Beltrán de Otazú y Juan Bautista Vázquez el Viejo en la zona de Sevilla y Granada mientras Monegro esculpe en El Escorial las estatuas de los evangelistas que miran al patio del mismo nombre, así como las de los reyes de Judá en el patio que también toma de ellos la denominación.

El material preferido es la madera estofada, es decir, dorada y policromada, seguida del bronce, el alabastro para los sepulcros y el mármol para los trabajos de lujo.

En cuanto a los géneros, prima el retablo, procedente de época bajomedieval, y se dispone en el centro de su parte baja el sagrario para albergar la sagrada forma, que le da nombre.

Abundan, asimismo, las sillerías de coro en madera vista, preferiblemente de nogal, que ya se habían desarrollado durante los últimos tiempos del gótico. Y, sobre el arte funerario, ya hemos dicho que el ansia de perduración de la vida más allá de la muerte, así como el mito de la gloria eterna, contribuyeron en gran medida a la proliferación de sepulcros, situados, según la importancia

del personaje, bien en el centro de la capilla que lo alberga o adosado a la pared para ocupar menos espacio; en cuanto a la postura del titular, prima la yacente durante la primera mitad de siglo y la orante (arrodillado) a partir de entonces.

España, centro de inmigración de artistas

Como dijimos antes, tanto de procedencia italiana como francesa fueron muchos de los grandes escultores que desarrollaron su obra en la península ibérica. Comenzamos por los primeros.

Domenico Fancelli (1469-1519) se formó en Roma y Florencia. Recibió el encargo para el real monasterio de Santo Tomás de Ávila del sepulcro del infante don Juan, heredero de los Reyes Católicos, que murió prematuramente. Debido a su acierto en esta obra, se hizo cargo del sepulcro de Fernando e Isabel para la capilla real de la catedral de Granada, terminado en 1517. También tenía proyectado realizar el de Juana la Loca y Felipe el Hermoso,pero la muerte se lo impidió y tuvo que llevarlo a cabo Bartolomé Ordóñez. Su estilo influyó en otros artistas como Vasco de la Zarza.

Jacopo Florentino (1476-1526) trabajó en la capilla real de Granada y en la sacristía y la torre de la de Murcia.

Pietro di Torrigiano (1472-1528), que colaboró con Miguel Ángel en la corte de los Medici y por su carácter pendenciero tuvo que abandonarla, fue un ejemplo de vigor y realismo dramático, con minuciosos estudios anatómicos como se observa en su *San Jerónimo* de Buenavista, realizado en terracota, aunque también tiene una faceta de cierta delicadeza en la *Virgen con el Niño* que se halla en el museo de Sevilla, al igual que la anterior.

Los Leoni, padre e hijo, se trasladaron a España para colaborar en la decoración del monasterio de El Escorial, junto con otros artistas italianos convocados por Felipe II. El patriarca, Leone (1509-1590), inspirado en un clasicismo de aire renacentista y trabajando mucho el bronce, realizó obras de gran naturalismo, entre otras un busto para el monarca.

Su hijo Pompeo (1533-1608) trabajó también el bronce con mucho naturalismo, como se observa en los grupos orantes de Carlos V y Felipe II con sus familias, en El Escorial.

En cuanto a los franceses y flamencos, Felipe Bigarny o Vigarny, de origen borgoñón (1475-1543), de ahí procede el apodo, se instaló en 1498 en Burgos, donde residió el centro fundamental de su producción artística, que se extendió ampliamente por toda Castilla. Sus primeras obras documentadas son tres relieves en el trasaltar de la catedral burgalesa, referentes a la Pasión de Jesucristo. Posteriormente, trabajó en la catedral de Toledo, donde realizó varias esculturas para el retablo mayor. Entre 1503 y 1505 llevó a cabo, según se le atribuye, un retablo para la capilla de la Universidad de Salamanca. De 1505 a 1509 elaboró algunas tallas en el retablo mayor de la catedral de Palencia. Hacia 1520-1521 se sabe de su estancia en Granada, donde se le atribuyen varias esculturas del retablo de la capilla real. Más tarde, trabajó de nuevo en Burgos, interviniendo en la sillería de coro de la catedral y realizando en este mismo templo algunas esculturas del retablo mayor de la capilla del Condestable (1523-1526), así como el sepulcro de don Gonzalo de Lerma (1524), en alabastro, para la capilla de su nombre. En 1527 terminó el retablo del Descendimiento en la catedral de Toledo. En 1534 se le adjudica la labra del sepulcro del obispo don Pedro Manso, en el monasterio de San Salvador de Oña (Burgos). Hacia 1536, se halla de nuevo trabajando en

Toledo, en la sillería del coro de la catedral, junto a Alonso Berruguete.

Bigarny, uno de los escultores más activos del siglo XVI en España, aunque últimamente se le ha situado en un plano inferior a otros artistas contemporáneos como Alonso Berruguete y Diego de Siloé, denota en su buena obra una gran corrección y expresividad de influjo *quattrocentista* italiano, así como el conocimiento de las formas francesas, de gran suavidad y dulzura, unido, a veces, a un realismo muy particular.

Gabriel Joly (?-1538), activo en España desde 1515, fue discípulo de Damián Forment, de quien aprendió la labra del alabastro. Intervino en el retablo de San Agustín de la seo de Zaragoza (1520), así como en las catedrales de Jaca (1521) y Teruel (1536), entre otras obras, caracterizándose por la dulzura que aportan sus figuras, en contraposición al dramatismo reinante en la mayoría de los escultores de la época.

Arnao de Bruselas (1515-1565) trabajó en España en el taller de Damián Forment, mostrando una gran habilidad tanto con el manejo de la gubia como en sus dibujos preparatorios. Se aprecian en él, además de las influencias de su maestro, las de Alonso Berruguete y Gabriel Joly. Sus mejores obras fueron realizadas a lo largo del Camino de Santiago por tierras riojanas, como el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Palacio (Logroño), que muestra el influjo manierista.



Damián Forment. Banco del retablo mayor de la catedral de Barbastro, labrado en alabastro; contiene escenas de la Resurrección y de la Purificación, así como las efigies de san Pedro y san Pablo.

Juan de Angers llegó a España, aproximadamente, en 1535. Perteneció al círculo de Juan de Juni con quien colaboró en varias obras de la provincia de León: retablo de la iglesia del monasterio de Trianos, en 1545, y retablo de la iglesia de Carvajal de la Legua. Se habla también de su trabajo en Galicia, a partir de 1585: Orense, Verín, aunque se ha apuntado, así mismo, la idea de que pueda tratarse de otro artista diferente.

Guillermo Doncel fue un escultor del siglo XVI, de origen desconocido (¿Francia?), que desarrolló

su actividad artística en León. En 1543 realizó el retablo de la iglesia del Salvador, en Valencia de don Juan. Después, colaboró con Juan de Angers en el monasterio de Santa María de Trianos. Su labor principal se desarrolló en el convento de San Marcos, en cuyos medallones de la fachada trabajó con Juan de Juni, además de en la sillería del coro, probablemente junto al escultor francés Esteban Jamete, según el profesor Fernando Llamazares. Tuvo obra, así mismo, en la catedral leonesa: puertas de la sacristía y del claustro.

Étienne Jamet o Chamet, llamado Esteban Jamete en España (1515-1557), realizó la mayor parte de su obra en nuestro país. Se conoce su estancia en Medina del Campo, en 1535, trabajando en el palacio de Dueñas. Después trabajó en Valladolid, León —la citada sillería de coro de San Marcos—, Madrid, Úbeda (El Salvador) y Baeza (capilla de los Benavides), en colaboración con Andrés de Vandelvira, así como en la sillería de coro de la catedral de Toledo. Hacia 1545 se estableció en Cuenca para trabajar en su catedral: trascoro, portada de la capilla de Santa Elena y portada de acceso al claustro o arco de Jamete, su obra maestra, realizada entre 1545-1550, si bien tanto Azcárate como Chueca Goitia creen que solo realizó la labor decorativa, siendo en realidad obra de Alonso de Covarrubias. En el templo catedralicio realizó también los retablos de san Mateo y san Lorenzo, san Fabián y san Sebastián.

A Juan de Juni, figura capital del manierismo, lo estudiaremos en el epígrafe siguiente.

Escultores españoles en España

Del período valenciano de Damián Forment (1480-1540) destaca el retablo mayor del convento de la Puridad (1500), en el que se evidencia un estilo todavía poco formado pero en franca evolución.

Se trasladó posteriormente a Zaragoza, donde estableció su taller. Aquí realizó el retablo mayor de El Pilar (1509-1515), que, aunque de traza gótica, presenta importantes rasgos renacentistas, siendo muy parecido al de la seo zaragozana, que ejerció sobre esta obra particular influencia. Llevó a cabo, asimismo, diversos retablos en distintas iglesias de la ciudad, en los cuales su estilo va apoderándose, poco a poco, del gusto renacentista, que procede tanto de Flandes como de Italia.

En 1518 comienza el retablo mayor de la catedral de Huesca, en colaboración con otros artistas menos conocidos, como Juan de Landerman, Juan de Lorena, el maestro Enrique, el pintor oscense Esteban Solórzano y Miguel de Peñaranda. La obra fue terminada en el año 1533.

Entre 1527 y 1529 realizó el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Santa María de Poblet, en Tarragona, el cual, a pesar de no ser del agrado del abad Caixal, que se lo había encargado, constituye una de las grandes obras de nuestro Renacimiento.

El retablo de Santo Domingo de la Calzada, en La Rioja (1537-1540), quedó inacabado por la muerte del artista. La disposición se acomoda a la forma prismática de la capilla y se aprecian claras influencias de Berruguete. También pertenece a su última época el banco del retablo de la catedral de Barbastro (Huesca), labrado en 1539, donde esculpe en alabastro las escenas de la resurrección y de la purificación, así como las efigies de san Pedro y san Pablo.

Bartolomé Ordóñez (1480-1520) aportó un aire italianizante a la escultura renacentista española. En 1517 había sido contratado por el cabildo catedralicio de Barcelona para trabajar en la sillería del coro y labrar en mármol el trascoro con las escenas de la vida de santa Eulalia, pero su muerte

prematura no le permitió realizar más que dos relieves y las imágenes de san Severo y de la titular. Dio muestra de su formación italiana en las actitudes naturalistas de las figuras, a veces con violentos escorzos, y en el empleo del *sfumato*. Con su muerte dejó también inacabados los sepulcros del cardenal Cisneros para la capilla de la Universidad Complutense de Alcalá de Henares y las tumbas de Juana la Loca y Felipe el Hermoso en la capilla real de la catedral de Granada.

Diego de Siloé (1495-1563), hijo del también escultor Gil de Siloé y arquitecto como ya hemos visto, se inició dentro del círculo de su padre. Aún joven, realizó un viaje a Italia que le dio a conocer las corrientes más destacadas del Renacimiento, entre ellas, la obra de Miguel Ángel. En 1519 se hallaba de nuevo en Burgos, donde llevó a cabo una importante labor escultórica para la catedral: sepulcros del obispo don Luis Acuña y de don Diego de Santander, ambos en 1519, y retablo de la capilla del Condestable, en colaboración con Felipe Bigarny, en 1523.

Colaboró en la sillería de coro en madera de nogal del monasterio de San Benito de Valladolid —una de las obras cumbre del plateresco español, compuesta por veintiséis sitiales en la sillería baja y cuarenta en la alta—, junto a Juan de Valmaseda, Vasco de la Zarza (según Wattenberg), Guillén de Holanda —visible en sus ropajes de suaves pliegues— y otros, dirigidos por Andrés de Nájera. Hoy se halla en el Museo Nacional de Escultura de la ciudad; son de la fina gubia de Siloé el respaldar de san Juan Bautista y el degüello del santo, así como un relieve de la sagrada familia en ritmo circular al modo italiano, que recuerda a la composición en la pintura del mismo tema de Miguel Ángel, a quien había conocido en Italia, como hemos dicho antes.

En cuanto a la labor escultórica de su etapa andaluza, ya la hemos comentado anteriormente.

Juan de Balmaseda o Valmaseda (1485-1575) trabajó en las catedrales de Oviedo (retablo mayor), León (retablo de *El Calvario*) y Palencia (*Calvario* del retablo mayor y retablo de *San Ildefonso*). En su obra se aprecian influencias de Felipe Bigarny y de Diego de Siloé —como el manejo de la línea curva—. Es considerado, a su vez, como uno de los primeros maestros del siguiente genial escultor.

De Alonso Berruguete, que fue pintor y escultor (1488-1561), se sabe de su viaje a Italia cuando contaba alrededor de veinte años de edad. Visitó Roma y Florencia y participó de la línea miguelangelesca y el manierismo. En 1517 volvió a España. De esta época es el retablo de la Resurrección de la catedral de Valencia.

Más tarde se instaló en Valladolid, donde llevó a cabo lo mejor de su producción artística, centrándose principalmente en el campo de la escultura en madera policromada. En 1523, al fallecer Vasco de la Zarza, se encarga del retablo mayor del convento de La Mejorada de Olmedo —en el que brillan las escenas de la *Anunciación*, el *Nacimiento*, *Camino del calvario*—, hoy instalado en el Museo Nacional de Escultura de la capital pucelana, lugar donde así mismo se encuentra otra de sus grandes obras: el desmontado retablo mayor del convento de San Benito, al cual corresponden piezas de excelente factura: *San Sebastián*, *San Benito*, *San Juan*, *Sacrificio de Isaac* y la imagen del titular.

En 1529 se encarga del retablo de la capilla del colegio del arzobispo Fonseca o de los irlandeses en Salamanca, obra que posteriormente fue modificada.

En 1537 contrata, otra vez en Valladolid, el retablo de la *Epifanía* para la iglesia de Santiago Apóstol. La escena que le da nombre, con los personajes como flotando con sus ropas al viento en

dinamismo centrífugo, ocupa todo el primer piso. El segundo se distribuye en tres calles y el clásico calvario lo remata.



Arca de plata de San Froilán, en el Museo Catedralicio Diocesano de León, obra de Enrique de Arfe. Lleva en su frente diez figuras en medio relieve, cobijadas bajo arcosolios de medio punto, que representan santos y apóstoles. Foto del autor, publicada por gentileza del deán.

En 1539, junto con Felipe Bigarny, se encarga de la labra del coro de la catedral de Toledo, así como de otras obras en piedra y alabastro dentro del mismo templo.

Ya al final de su vida, dejó una importante obra en el retablo del altar mayor de la iglesia de Santiago de Cáceres, en cuya única nave, de Rodrigo Gil de Hontañón, luce la reja plateresca del maestro cerrajero Francisco Núñez, forjada en 1563.

Para Martín González, Berruguete, a pesar de sus premisas aún góticas, «ofrece en la panorámica de la escultura española del Renacimiento quizá la nota más aguda de personalidad», a lo que contribuyó «su propio temperamento díscolo».

De su viaje a Italia arrastró las influencias de Donatello y Miguel Ángel, así como de Leonardo La contemplación de obras helenísticas, como el grupo de *Laocoonte y sus hijos*, dejó en el artista una huella importante; y no olvidemos que, como decía Camón Aznar, su técnica se hace a veces vaporosa, impresionista.

A todo ello Berruguete imprimió su propio sello personal, creativo, que le ha situado como un precursor del Barroco, puesto que tiende siempre hacia la búsqueda de la expresividad y el realismo, pero sin olvidar tampoco los ideales de belleza y equilibrio aprendidos en su etapa italiana.

De la vida de Vasco de la Zarza (?-1524) se conocen muy pocos datos, aunque se cree que estuvo en Italia asimilando las influencias del Renacimiento. Trabajó fundamentalmente para la catedral de

Ávila, donde realizó su obra más conocida: el sepulcro del obispo Alonso Fernández de Madrigal, «el Tostado» (1521), en alabastro, dividido en tres cuerpos: en el primero representa las Virtudes; en el segundo, la efigie del obispo sentado en su cátedra y en actitud de escribir, bajo la escena de *La Epifanía*, en ritmo curvo —que recuerda al estilo de Gil de Siloé en el retablo de la cartuja de Miraflores—; en el friso superior, la *Cabalgata de los Magos* y, rematando el conjunto, *La Natividad*.

Esteban Jordán (1530-1598), formado en la línea manierista (Juni, Berruguete, Becerra), trabajó primeramente en León (trascoro de la catedral, realizado al modo de arco de triunfo romano, decorado con relieves culminados por la *Asunción*), pero luego se estableció en Valladolid, donde esculpió el retablo mayor de la iglesia de la Magdalena así como el sepulcro yacente en alabastro, del obispo Pedro de Lagasca, de minucioso detallismo y ubicado en el centro del templo. Obras suyas son también, en Medina de Rioseco, los retablos de las iglesias de la Magdalena (1570) y de Santa María en su última etapa —trazado por Becerra y comenzado por Juni, que murió sin terminarlo—, así como el de Alaejos, ambos en la provincia vallisoletana, representando escenas de la vida de la Virgen y de la infancia de Cristo presididas por la *Coronación* de la reina de los cielos.



Crucificado, de Juan de Juni, obra en madera policromada. Museo Catedralicio Diocesano de León.El manierismo convulso, la disposición del cuerpo en s y la tensión en las piernas entrelazadas, ahondan en la búsqueda del *pathos* característica de las obras de este artista. Foto de Carlos Javier Taranilla, publicada por gentileza del deán.

Entre los maestros orfebres y cinceladores destacaron los Arfe, una familia de los siglos XVI y XVII cuyo apellido deriva de la localidad alemana de Harff, de donde eran originarios. Destacaron Enrique, el padre, y Antonio y Juan, hijo y nieto respectivamente.

Enrique realizó hacia 1513 la custodia de la catedral de Córdoba, en oro y plata, aún de estructura gótica aunque con ornamentación renacentista. Su obra más importante fue la custodia del corpus de la catedral de Toledo (1515-1524), aún también de estilo gótico, fabricada en plata y dorada posteriormente, ya en 1595, por otro orfebre; su forma es hexagonal y contiene numerosas figurillas de corte renacentista. Otras obras de este artista son la cruz grande de las procesiones, en la catedral de Burgos, y el arca de san Froilán (1519) en la de León, obra que habíase dado por perdida hasta que Manuel Gómez Moreno la identificó al realizar el *Catálogo monumental de la provincia*, en 1906. De riquísima decoración afiligranada, presenta en su frente diez figuras en medio relieve, cobijadas bajo arcosolios de medio punto, que representan santos y apóstoles: san Pedro, san Pablo, san Juan, Santiago, san Bartolomé y otro apóstol, san Esteban y san Lorenzo, santas Catalina de Alejandría y de Siena...

Para el templo catedralicio leonés también había elaborado, en 1501, la gran custodia procesional del Corpus Christi, primera que tuvo España y lamentablemente desaparecida a causa de la invasión francesa, ya que hubo de ser trasladada a Sevilla y posteriormente a Cádiz libre, donde fue fundida con el objeto de recabar fondos para la causa nacional; se sabe que medía diez pies de altura, constaba de cinco mil piezas y pesaba ocho arrobas de plata; también se sabe, como indica María Elena Gómez Moreno, que «su valor amonedado fue de 280.993 pesetas», ¡de aquella época! Tras la fama conseguida con la pieza leonesa fue cuando recibió los encargos de realizar las de Toledo, Sahagún y Córdoba.

Su hijo Antonio, de quien se desconocen las fechas de su nacimiento y muerte, siendo probable que fuera natural de León, desarrolla ya su trabajo en pleno estilo plateresco, como puede apreciarse en la custodia que realizó, entre 1539 y 1546, para la catedral de Santiago de Compostela, en plata dorada, compuesta de una basa sobre la que se asientan cuatro cuerpos. Es también destacable la custodia de plata, elaborada entre 1552 y 1554, para la iglesia de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco (Valladolid).

Juan (1535-1603) continuó la labor de sus antecesores con las custodias de la catedral de Ávila (1564-1571), Sevilla (1580-1587) y Valladolid, en plata repujada. Escribió un tratado teórico intitulado *De varia Conmesuración para la Esculptura y Architectura*, en el cual estudia con detalle las medidas y proporciones, tanto del cuerpo humano como de los animales, aludiendo por primera vez a los huesos y a los músculos, denotando el conocimiento de los estudios de Durero.

En el arte de la cerrajería —que alcanzó notable florecimiento en España tanto por la riqueza de los metales preciosos que arribaban como por el contacto con el refinamiento del gusto italiano— destaca Cristóbal de Andino (1480-1543), que forjó en 1523 la reja de hierro que da entrada a la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, quizá la pieza cumbre en su género por sus primorosas labores en sus tres cuerpos, los dos primeros a base de balaustres y el tercero que la remata con abundancia de blasones y medallones, como se observa también en la de la capilla mayor de la catedral palentina y en la del convento de San Francisco de Medina de Rioseco.

El paroxismo se apodera de las gubias

Los virtuosismos manieristas, en su búsqueda del *pathos*, hacen furor en los grandes maestros de la segunda mitad de la centuria, centrados en lograr la expresividad y el éxtasis en las figuras religiosas y el «más difícil todavía» en la representación de las posturas humanas. El mejor exponente será la gubia del artista del que hablamos a continuación.

Juan de Juni (1507-1577) es llamado así por su localidad de nacimiento en la vecina Francia: Joigny. Se cree que antes de su venida a España pudo estar en Italia, donde adquiriría conocimientos del Renacimiento *in situ*. Ya en tierras del antiguo reino de Castilla, realiza sus primeras obras significativas en el convento de San Marcos de la ciudad de León: medallones y relieve del *Descendimiento* en la fachada, y relieve de la *Visitación* en la puerta del claustro, además de los trabajos en la sillería de coro en colaboración con los artistas indicados anteriormente, así como diversos trabajos en el trascoro de la catedral.

En 1541 se estableció definitivamente en Valladolid, centro desde donde llevó a cabo lo fundamental de su obra. Las imágenes de santos, Vírgenes o grupos escultóricos, como el *Santo entierro* de la catedral de Segovia o el del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, con sus gestos disparatados, recuerdan aspectos laocoontescos, ahondando en la búsqueda del *pathos*. Como señalaba Martín González, «la carne, la piel, los cabellos, hasta las telas se estremecen, en un dolor físico y moral».

El estilo de Juan de Juni es expresivo, dinámico, de corte manierista, lo cual le relaciona un tanto con Alonso Berruguete, al tiempo que preludia el naturalismo de Gregorio Fernández, de ahí el sobrenombre de «padre del barroquismo español» (J. Weise). Su afición por el movimiento y lo dramático hasta el paroxismo —como bien se observa, por ejemplo, en las piernas entrecruzadas, retorcidas, de su *Crucificado* del Museo Catedralicio de León— sitúa la escultura manierista en su consolidación definitiva, ejerciendo una gran influencia por toda Castilla.

Llegado el último tercio de siglo, algunos artistas comienzan a preocuparse por la recuperación de la serenidad y el modelado clásico del cuerpo humano, influidos por el clasicismo romanista, algo que será más visible en los retablos que en las esculturas exentas. Un ejemplo puede verse en la obra de Gaspar Becerra (1520-1570), tallista, escultor y también pintor, que estudió en Roma, donde fue ayudante de Vasari. Gran conocedor por ello del mundo renacentista italiano, Becerra logró adaptar sus composiciones a un manierismo muy definido, que se trasluce en toda su obra con un fuerte dramatismo y, también, en ocasiones, con un aire miguelangelesco, que preludia el movimiento barroco, lo que se deja ver tanto en su obra pictórica como escultórica. De su producción artística, habiendo desaparecido en un incendio el retablo de la iglesia de las Descalzas Reales de Madrid, destaca el retablo mayor de la catedral de Astorga (León), contratado en 1558. Realizado en madera policromada, su concepción de los espacios se aparta de la diáspora manierista, siendo impresionantemente hijos del genio italiano algunos de sus relieves, como el de la *Piedad*, en cuya figura de Cristo muerto hace gala de un gran estudio anatómico.

El guipuzcoano Juan de Anchieta (1540-1588) también muestra formación italiana en su estilo, próximo a Della Quercia, Donatello y sobre todo a Miguel Ángel, de quien toma los *contrappostos* y el tratamiento de los ropajes. Sus principales obras se hallan en el retablo mayor de la catedral de Burgos: *Asunción y Coronación de la Virgen*. También destaca el retablo realizado en alabastro,

hacia 1578, para la capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca (Huesca), en el que se aprecian importantes reminiscencias miguelangelescas, al igual que en el de Santa María de Caseda (Navarra), donde deja ver impresionantes escorzos. Realizó, así mismo, otras obras dentro de esta línea estilística en Tafalla (retablo mayor de Santa María), en Roiz (San Miguel) y en la seo de Zaragoza (retablo de San Miguel).

PINTAR EL OTRO MUNDO

La primera característica de la pintura española del Renacimiento, al igual que ocurre en la escultura, es la escasez de temas profanos y la presencia casi absoluta, por tanto, de motivos religiosos, salvo en ambientes de la alta nobleza y las colecciones reales, donde se observan obras mitológicas, si bien de autoría casi siempre italiana.



Pedro Berruguete: *Auto de Fe* (Museo del Prado, Madrid), del retablo de santo Tomás de Ávila. A pesar de volver a una temática

religiosa en la última parte de su obra, demuestra los conocimientos de perspectiva aprendidos en su etapa italiana.

En la segunda mitad del siglo XV los pintores, influidos por la escuela flamenca, se mueven a caballo entre el estilo gótico y el Renacimiento. Durante el primer tercio del siglo XVI se produce la asimilación de las influencias italianas combinadas con la presencia del gusto flamenco, visible tanto en el detallismo como en el realismo. A partir de entonces comienza a difundirse el pleno Renacimiento italiano, procedente de los tres grandes maestros: Leonardo, Rafael y Miguel Ángel.

Existen dos grandes escuelas: castellana y levantina.

En la primera la figura principal es Fernando Gallego o Gallegos (activo entre 1466 y 1507), que ejerció una notable influencia a través de su taller de Salamanca, en cuyo museo diocesano se conserva una de sus mejores obras: el *tríptico de Santa Catalina*. En su formación repercutió el estilo de Dierick Bouts y Konrad Witz, como se observa en la *Piedad* del Museo del Prado. Destacó igualmente como pintor de retablos, entre ellos el de la iglesia de Santa María la Mayor de Trujillo (Cáceres), a causa de la demanda existente en la época.

Juan de Flandes (1465-1519), quizá Juan Sellaert, fue un pintor de origen flamenco que aparece documentado por primera vez en 1496 al servicio de la reina Isabel. Portador de la influencia de los hermanos Van Eyck, aunó la perfección técnica y el dominio de la composición con el tratamiento de la luz y el paisaje castellanos. Realizó algún retrato de la reina y otro supuestamente de su hija, Catalina de Aragón. Su principal obra fue el *políptico de Isabel la Católica*. Trabajó también en los retablos de las catedrales viejas de Salamanca y Palencia y en la iglesia de San Lázaro de esta ciudad.

En cuanto a los maestros de Ávila, Sopetrán y Palanquinos, al primero (García del Barco, según Elías Tormo), documentado en 1465-1473, se le ha atribuido recientemente la *Crucifixión*, una obra que se creía de Fernando Gallego; en ella se acentúa el realismo en el rostro desencajado de san Juan. Se le considera autor también del *tríptico del Nacimiento* (Museo Lázaro Galdeano), de abundantes pliegues angulosos en los ropajes y evidente falta de perspectiva en la figura del Niño sobre el pesebre. El segundo autor, influenciado por Van der Weyden, muestra, al contrario del anterior, un avanzado tratamiento del espacio, lo mismo que podemos decir del tercer pintor, autor de varias de las tablas pequeñas que componen hoy el retablo mayor de la catedral de León, así como de la grande del *Descendimiento*; en la actitud irónica gestual de algunos personajes se revela buen imitador de lo flamenco.



Alejo Fernández: *Virgen de los Navegantes* (Patronato del Real Alcázar, Sevilla), que acoge bajo su manto a quienes se hacen a la mar rumbo al Nuevo Mundo. Se observan pervivencias flamencas en el detallismo junto a la ordenación del espacio, típico de la pintura *quattrocentista* italiana.

En Toledo trabaja Juan de Borgoña (activo entre 1495 y 1536), de origen francés y formación florentina, como demuestra en su dominio del ilusionismo espacial en las arquitecturas clásicas que incluye en sus temas y en el gusto por los rostros idealizados y los paisajes de los fondos. Dentro de su obra destacan los frescos de la sala capitular de la catedral de Toledo, que representan escenas de la vida de Cristo con algún dramatismo de tipo flamenco, puesto de manifiesto sobre todo en la escena del calvario. En los de la capilla mozárabe, en los que recrea escenas históricas como la conquista de Orán en tiempos del cardenal Cisneros, exhibe un estilo descriptivo. También realizó la *Trinidad* para el retablo del altar mayor catedralicio. Otros trabajos tuvieron lugar en Camarena (Toledo), Pastrana (Guadalajara) o en la Universidad de Alcalá de Henares. De su época de madurez destaca *La Magdalena* del Museo del Prado, mientras que otras obras son de atribución dudosa.



Hernando Yáñez de la Almedina: *Santa Catalina* (Museo del Prado, Madrid). El rostro evoca el de la Gioconda, al haber sido el artista español discípulo de Leonardo da Vinci en Italia.

El pintor que representa el tránsito desde las formas góticas a las renacentistas es Pedro Berruguete (1450-1504), cuya formación, de inspiración flamenca, tuvo lugar en torno al círculo de Fernando Gallego, aunque también se piensa que pudo haberse iniciado en Castilla y trasladarse luego a estudiar a Flandes e Italia (Nápoles), aunque lo más probable es lo primero. Después de esta etapa de formación inicial, en la que heredó el dominio del óleo, el detallismo y la tendencia al realismo, a los que añadió diversas pervivencias arcaizantes como los fondos dorados y el tamaño jerárquico, se sabe con certeza de su viaje a Italia. En 1470 está trabajando en el palacio de Urbino (hay constancia de un «Pietro Spagnuolo»), en torno al círculo de importantes maestros del *quattrocento* que había atraído el duque Federico de Montefeltro; destacan entre ellos artistas como Piero della Francesca, de quien Berruguete aprendió el dominio de la perspectiva. Encargado de la decoración del palacio ducal, realizó la mayor parte de los veintiocho retratos de personajes ilustres de la Antigüedad, serie que había comenzado Justo de Gante, a quien en principio se atribuía la totalidad de la obra, si bien luego se supo que pertenecía a Berruguete en su mayoría. Se le atribuye también el retrato de Federico de Montefeltro con su hijo, en el *studiolo* del palacio, así como *Las*

cuatro alegorías de las Artes Liberales, *El duque y su corte en una conferencia*, y algunos temas de carácter religioso: *San Sebastián* y *Cristo sostenido por los ángeles*. Comparando estas obras con su inicial formación flamenca, observamos una serie de características: las pinceladas son más sueltas, existe mayor tridimensionalidad en el modelado por claroscuro, predominan los colores cálidos y terrosos, perviviendo asimismo el detallismo y la búsqueda de valores táctiles, típico de su formación flamenca. En general, a lo largo de esta etapa italiana, Berruguete intenta agrupar y dar cabida en su estilo tanto al detallismo y la minuciosidad como al estudio del espacio y la composición plástica, típicamente *quattrocentista*.



Juan de Juanes: *La Santa Cena* (Museo del Prado, Madrid). Influenciado por la pintura italiana, en particular Rafael, como se observa en la ventana clasicista que se abre al paisaje, Juanes muestra en esta obra sus rasgos más característicos: colores delicados y dulzura en los rostros.

En 1483, Berruguete se halla nuevamente de regreso en España y, de un modo sorprendente, introduce en su obra elementos goticistas, como si se tratara de una regresión estilística. Se ha especulado mucho en torno a este retroceso hacia posiciones arcaizantes; hay quienes lo han visto como reflejo de una necesidad fundamentalmente económica, al tener que aclimatarse a la nueva clientela que le hace los encargos: los frailes dominicos.

Centra su producción en Ávila, realizando cuatro importantes retablos: uno, el del altar mayor de la catedral, en el cual llevó a cabo las ocho tablas de la predela, que representan a los cuatro evangelistas, descalzos y en pie, y a los cuatro doctores de la Iglesia, sentados y en actitud de leer o escribir; además de las tablas de la *Flagelación* y la *Oración en el huerto*. Realizó así mismo otros tres retablos para el convento de Santo Tomás, terminados en 1493: el del altar mayor y los dedicados a santo Domingo y san Pedro Mártir. Tal como antes indicamos, en estas composiciones volvemos a encontrar elementos goticistas: temática religiosa, fondos de oro, pliegues duros…, sin que se aprecie el detallismo flamenco tan minucioso del que hizo gala anteriormente; sus obras, pues, regresan al pasado.



Pedro Machuca: *Descendimiento* (Museo del Prado, Madrid). Los brillos metálicos de las armaduras, las carnes pálidas, la diagonal forzada, son elementos característicos de la pintura manierista.

En la zona andaluza destaca la obra de Alejo Fernández (1475-1546), en quien se nota la confluencia del gusto flamenco por el detallismo y la caricatura con la ordenación del espacio típico de la pintura *quattrocentista* italiana. Destaca entre sus obras la *Virgen de los navegantes*, en el alcázar de Sevilla (ciudad en la que se estableció en 1508), que acoge bajo su manto, recortada sobre los barcos de vela, a quienes se hacen a la mar rumbo al nuevo continente.

En la escuela levantina, tras la obra de Rodrigo de Osona el Viejo (*Calvario de san Nicolás de Valencia*) y su hijo el Joven, que a pesar de mantener influencias flamencas demuestran también la asimilación de las primeras corrientes italianas —especialmente el segundo, que incluye en los fondos arquitectónicos elementos propios del país del Renacimiento como grutescos y hornacinas aveneradas—, se observan dos tendencias: seguidores de Leonardo y seguidores de Rafael, siendo desplazadas de este modo tanto las influencias flamencas como *quattrocentistas*.



Luis Morales el Divino: *Virgen de la Leche* (Museo del Prado, Madrid). Colores fríos, carnes pálidas y una especial ternura y delicadeza caracterizan la obra del pintor pacense.

Entre los primeros tenemos a Hernando Llanos y a Hernando Yáñez de la Almedina (activos entre 1505 y 1536), conocidos como «los Hernandos» porque colaboraron juntos en varias ocasiones haciendo gala, sobre todo el primero, de tipos humanos, actitudes, paisaje y regusto de la composición heredados del maestro italiano, en cuyo taller aparece un «Ferrando Spagnuolo». Juntos llevaron a cabo las escenas de la vida de la Virgen que decoran las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia (1506-1510). De manera individual, trabajan el primero en Cuenca y su compañero en Murcia, destacando entre las obras de Yáñez la *Santa Catalina* del Museo del Prado, cuyo rostro evoca el de la Gioconda.



Juan Fernández Navarrete el Mudo: *Bautismo de Cristo* (Museo del Prado, Madrid). Se observa claramente la influencia de Miguel Ángel en el tratamiento anatómico del cuerpo de Jesús y en la figura del Padre.

De procedencia italiana, afincado en estas tierras hasta su muerte, Paolo de San Leocadio (1447-1520) aporta los ecos del primer Renacimiento veneciano en la *Virgen del caballero de Montesa*, que se guarda en el Museo del Prado, y el *San Miguel* del Museo de Orihuela (Alicante).

Como seguidores de Rafael se conoce a Vicente Maçip y a su hijo Juan Vicente, llamado Juan de Juanes (1510-1579). Este tiende hacia una línea manierista no exenta de rasgos personales: dulzura, sentimentalismo, apreciables en su caracterización de la figura del Salvador, que se plasma también en el cuadro de la *Santa Cena* del Museo del Prado, en el que la influencia italiana es ya plena tanto en la perspectiva como en las arquitecturas abiertas al paisaje.

El Greco, mucho más que el último manierista

En España, la pintura manierista se desarrolló ya desde el segundo tercio del siglo XVI. La referencia artística principal fue la obra de Tintoretto.

Se nota desde el inicio una gran influencia del ambiente místico-religioso de la época, que alcanza su apogeo con Felipe II, en medio de la tensión herética y la represión por parte de la Inquisición.

Se pueden establecer tres etapas cronológicas:

- Primer tercio del siglo, en el que destaca Alonso Berruguete.
- Segundo tercio, presidido por Luis Morales el Divino.
- Último tercio, en el que destacan los pintores que decoraron El Escorial y, sobre todos, El Greco.

Otros maestros significativos fueron: Juan Correa de Vivar, Pedro Machuca, Luis de Vargas y la etapa hispana de Pedro de Campaña. Asimismo, la influencia miguelangelesca y veneciana se apreció en Gaspar Becerra y Navarrete el Mudo; la flamenca y veneciana, en el campo del retrato, en Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz, cuyos fondos neutros realzan la figura envuelta en sus lujosos ropajes. Hay que añadir, además, en el campo del retrato de corte, la etapa hispana de Antonio Moro, quien destaca por recoger a la perfección la psicología del personaje.

Berruguete, después de su viaje y estancia en Italia, donde fue discípulo de Miguel Ángel, volvió a España en 1517 y trabajó para el emperador Carlos V, obteniendo el título de «pintor del rey». Su estilo se relaciona con el de Rosso Fiorentino.

La obra de Juan Correa de Vivar (1510-1566) pertenece a una línea italianizante de influencia manierista, aunque en ocasiones presenta aún ingenuas composiciones de perfil *quattrocentista*. Tiende hacia los tonos claros, a veces fríos, típico del manierismo; no obstante, en ocasiones, se fija en las naturalezas muertas, lo que denota una cierta observación de la realidad.

La obra pictórica del toledano Pedro Machuca deja traslucir el espíritu manierista, propio de la época, como se observa en *La Virgen de las ánimas*.

El pacense Luis Morales el Divino (1520-1586) tiene una obra de carácter religioso, un tanto teñida aún de elementos medievalizantes, que repite constantemente los temas de devoción: *La Piedad, Ecce Homo*, con excesiva carga melancólica.

Luis de Vargas (1506-1568) se formó en Italia en el círculo de los seguidores de Rafael. Introdujo en la escuela andaluza las formas romanistas con cierto dramatismo manierista. Una de sus obras más conocidas es *Virgen de la gamba*, así llamada por la belleza de la pierna (*gamba* en italiano) de Adán, en primer plano. La obra está en la catedral de Sevilla.

Pieter Kempeneer (llamado en España Pedro de Campaña) fue un pintor flamenco (1503-1587) de comienzos totalmente autóctonos, que recogió las enseñanzas de los primitivos flamencos. En 1529 viajó a Italia (Bolonia, Venecia y Roma), donde trabó contacto con el primer manierismo romano a través de los discípulos de Rafael y de la línea de Miguel Ángel. En 1537 vino a España instalándose en Sevilla, donde llevó a cabo diversas obras para la catedral, otras iglesias de esta ciudad y la vecina Córdoba. La más conocida es el *Descendimiento* (1547), que, procedente de la antigua iglesia hispalense de Santa Cruz y destruida por los franceses cuando la invasión, fue trasladada a la catedral de Sevilla en el siglo XIX.

Juan Fernández Navarrete, llamado el Mudo (1526-1579), destacó por los contrastes lumínicos, así como por el tratamiento del paisaje, con relevantes influencias italianas, particularmente venecianas, como se observa en la pincelada suelta y en el uso de la luz y el color. Su aportación fue fundamental para el desarrollo posterior del gran Siglo de Oro de la pintura española. Su obra principal es el *Bautismo de Cristo*, en la que muestra influencias de Miguel Ángel en el tratamiento

anatómico de la figura del Hijo de Dios.

De la producción pictórica de Gaspar Becerra debemos destacar el cuadro de la *Aparición de Cristo*, en el Museo de los Caminos del palacio episcopal de Astorga. Exhibe, junto a un elegante tratamiento anatómico, el empleo de colores pálidos y un magistral dibujismo, característicos del estilo manierista. En 1563 fue nombrado pintor de corte por Felipe II y comenzó la decoración de las bóvedas del palacio de El Pardo en Madrid.

Respecto a los retratistas, destaca Antonio Moro, pintor holandés (1519-1576) que introdujo en España el retrato de Estado, en el cual se representa al personaje de pie, a tamaño natural y portando sus atributos de poder. Su estilo sintetiza el detallismo nórdico con el colorido y la vivacidad italiana que aprendió en sus viajes a Roma y Venecia, donde debió conocer la obra de el Bronzino. Aporta una magistral captación psicológica del carácter del personaje, como puede observarse en sus retratos de la reina María Tudor, de Felipe II y del príncipe Baltasar Carlos.

Entre los artistas extranjeros que trabajaron en España hay que mencionar a la italiana Sofonisba Anguissola (1525-1635), que pintó en la corte de Felipe II diversos retratos de la familia real y del propio monarca entre 1558 y 1580, año en el que regresó a Italia. Allí prosiguió su obra, sobre todo retratos y escenas de género, así como sus famosos autorretratos, caracterizados por su cercanía y expresividad, hasta que la ceguera la retiró del oficio.



El Greco: *El Expolio*. Catedral de Toledo. En el uso del color denota su aprendizaje veneciano. En sus figuras alargadas, que miran hacia lo alto, se muestra como el pintor de la mística.

Alonso Sánchez Coello (1531-1588) destacó como retratista de la corte de Felipe II por saber captar la psicología de los personajes, como demuestra en el cuadro de Isabel de Valois, esposa del rey, o en el de la princesa Isabel Clara Eugenia. Su paleta hace uso de una gama de colores fríos y carnes pálidas que contribuyen a resaltar los personajes sobre un fondo oscuro o neutro.

En cuanto a los pintores manieristas italianos que llegaron a España para trabajar en la decoración de El Escorial, los más destacados fueron Cambiasso, Zuccaro y Tibaldi.

Luca Cambiaso (1527-1585) trajo consigo la fama que se había ganado en la decoración del palacio Doria de Génova, en cuyos frescos aplicó sus conocimientos matemáticos del espacio. En su estilo se aprecian influencias del monumentalismo de Miguel Ángel, así como de la suavidad del Correggio. Aunque falleció al poco tiempo de llegar a España, logró dejarnos una muestra de su arte en el fresco de la *Gloria* del coro de la basílica de El Escorial, donde geometriza las figuras en cubos —algunos llegan a hablar de precubismo—, siguiendo, según se afirma, las directrices de Juan de Herrera.

Federico Zuccaro (1542-1609) fue el autor de la pintura de las puertas de los dos altares de las

reliquias en El Escorial, así como de varios temas destinados al altar mayor: *Resurrección*, *Pentecostés*.

Junto a él, fue llamado también su discípulo Bartolomé Carducci, Carducho en España (1560-1608), para trabajar en la decoración del monasterio, donde pintó al fresco *La Anunciación* y *La degollación de los inocentes*. Al ser nombrado pintor de cámara por Felipe II, en 1598, trabajó también en Segovia, en el antiguo Alcázar de Madrid y en El Pardo. Su estilo conserva grandes influencias de su país de origen, aportando a España las últimas tradiciones del manierismo toscano. Será un pintor clave, junto con su hermano Vicente, para el desarrollo de la pintura madrileña de principios del siglo XVII.

Pellegrino di Pellegrini, llamado Tibaldi (1527-1596), después de formarse en Roma bajo la influencia de Miguel Ángel y el manierismo, llegó a España, donde intervino en el retablo mayor de la iglesia de El Escorial con la pintura del *Martirio de san Lorenzo*. Su obra principal fueron los frescos de la biblioteca, donde representó a las *Siete Artes Liberales*.



El Greco: *Entierro del Conde de Orgaz*, en la iglesia de Santo Tomé de Toledo. A las exequias del piadoso caballero acuden san Esteban y san Agustín para tomar su cuerpo, mientras aparecen los dos mundos: celestial y terrenal. Las calidades quedan patentes en la riqueza de los ropajes —herencia veneciana— y en las transparencias de la casulla. El pintor se autorretrata tras la mano alzada y su hijo es el niño que sostiene la vela.

Por último, la máxima figura que desarrolla su obra en el manierismo y lo traspasa, cerrando el último tercio del siglo y abriendo el siguiente, es El Greco.



El Greco: *Laocoonte y sus hijos* (Galería Nacional de Washington). Las formas desdibujadas, los escorzos muy forzados, acentúan el dramatismo en esta obra que se considera antecedente del expresionismo de fines del siglo XIX.

Domenicos Theotocopoulos o Theotocopouli fue un pintor cretense (Candía, Creta, 1541-Toledo, 1614) que llevó a cabo lo principal de su obra en España. Su apelativo, El Greco (el Griego), lo debe a su origen y era como se le llamaba en aquel tiempo en nuestro país.

Hasta su venida a España, es decir, de su primera época, existen pocos datos. Se tiene comprobado que antes de 1560 estuvo ya en Venecia —señorío al que pertenecía políticamente su Creta natal—, y se afirma, así mismo, que debió trabajar con los grandes maestros del *cinquecento*, en concreto en el taller de Tiziano. De esta etapa existen varios cuadros de atribución dudosa; se dan como ciertos *La huida a Egipto*, *La curación del ciego*, *La expulsión de los mercaderes del templo* y *La adoración de los pastores*.

En 1570 llega a Roma, recomendado al cardenal Alejandro Farnesio por el miniaturista Julio Clovio, teniéndosele ya por entonces por «pintor excelente». En esta fase sus obras muestran cierta raíz veneciana, fruto de su aprendizaje anterior.

Sin embargo, quizá el hecho de no llevar a cabo ningún encargo de excepción, quizá por huir de la peste que asolaba Venecia por esas fechas o, probablemente, por su deseo de colaborar en la decoración del monasterio de San Lorenzo de El Escorial con los pintores italianos que Felipe I estaba llamando a España, lo cierto es que, tras una muy posible corta estancia de nuevo en Venecia, El Greco decide venir a nuestro país y se asienta en Toledo, en 1577, tras un breve período en Madrid. Y será en la ciudad del Tajo donde se convertirá en el gran pintor inmortal.

En dicho año se encuentra ya trabajando en los retablos de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo. Hacia 1577-1579 pinta *El expolio* para la catedral de Toledo, una de sus obras más célebres y la principal de su primera etapa en España.

Por esta época realiza asimismo la *Alegoría de la Liga Santa o Sueño de Felipe II* y el célebre

Martirio de san Mauricio (1582) para El Escorial, que no fue del agrado del monarca por dejar la escena del mártir en segundo plano, mientras en el primero aparecen, indolentes, los verdugos.

Por ello, al no hallar facilidades en la corte, optó por establecer su centro artístico en Toledo, ciudad en la que contrajo matrimonio con Jerónima de las Cuevas. Fruto de tal unión será su hijo Jorge Manuel Theotocopuli, objeto de un retrato de renombrada fama, al igual que el conocido como *La dama del armiño*, que se atribuye como de su bella mujer.

Entre 1586 y 1588 pintó otra de sus obras cumbres: *El entierro del conde de Orgaz*, para la iglesia de Santo Tomás de Toledo, en la que a las exequias del piadoso caballero acuden san Francisco y san Agustín para tomar su cuerpo, mientras se muestran los dos mundos —celestial y terrenal—, prácticamente omnipresentes en toda su obra. Las magistrales calidades del artista se observan en el preciosismo y riqueza de los ropajes —herencia veneciana— y en las transparencias de la casulla, al tiempo que el cuadro constituye una muestra de retratismo de personajes de la época, entre ellos el propio pintor —en la segunda figura por la derecha— y su citado hijo: el niño que sostiene la vela.

Su producción es numerosa: *Anunciación* del Museo Balaguer de Vilanova i la Geltrú (cedido por el Museo del Prado en 1883 por considerarse indigna de estar entre sus paredes); *Bautismo de Cristo*, del Museo del Prado; trabajos para la iglesia del hospital de la Caridad de Illescas, Toledo; *Pentecostés*, del Prado.

Llegamos así hacia el año 1600, en el que puede datarse el comienzo de su última etapa. Pertenecen a ella gran número de obras: *Sagrada familia* (hospital de Afuera, Toledo); *La Virgen y el Niño con santa Inés y santa Martina*, *San Martín partiendo su capa con el pobre* y el *Laocoonte* (los tres en el Museo de Washington); *La resurrección* y *La adoración de los pastores* (Museo del Prado); *La Inmaculada* (Museo de Santa Cruz de Toledo); *Vista de Toledo* y la serie del *Apostolado* (ambos en la casa-museo del pintor en Toledo).

La obra de El Greco fue grandiosa. De un primer bizantinismo pasó al gusto por lo veneciano, propio de sus primeras etapas fuera de España. En nuestra patria, con las influencias que personalmente había asimilado en su época de aprendizaje italiana, se instaló en un estilo muy particular. Hay quienes le recriminan el hecho de afincarse en un aire manierista cuando ya este estilo se hallaba en su línea más baja. Por decir, se ha dicho hasta que padecía astigmatismo y de ahí el alargamiento de sus figuras. Es cierto que en sus colores pálidos, sus figuras alargadas, la composición vertical, los escorzos rebuscados y bruscos, no puede disimular un corte manierista típico. No obstante, el pintor no se queda en la mera imitación: busca posibilidades, matices personales en su interpretación del color y la composición, aportando la representación en la misma obra de los dos mundos: el celeste y el terreno. Ofrece rasgos impresionistas —*Vista de Toledo*— y expresionistas —*Laocoonte*, *Vista de Toledo*—, apreciables, en general, en sus últimas obras.

El Greco es, en definitiva, uno de los pintores universales que, aunque nacido muy lejos, ha dado España a lo largo de los tiempos.

Glosario

A

Ábaco: parte superior del capitel, superpuesta al equino, donde apoya el entablamento.

Abocetar: realizar bocetos o dar este carácter a una obra.

Abocinado: se aplica a los vanos cuya anchura aumenta o disminuye hacia el interior o el exterior de un muro.

Abovedar: cubrir con bóveda una construcción.

Ábside: zona sobresaliente en la planta de una iglesia que suele corresponder a la cabecera, aunque existen excepciones en las que se construye también a los pies del edificio. Generalmente abovedado, el ábside presenta diversas estructuras: semicirculares, cuadradas, poligonales, en forma de herradura…

Absidiola o absidiolo: ábside adosado al principal.

Adarve: camino protegido por las almenas o por un parapeto en lo alto de una muralla o fortificación.

Adintelado: se aplica a un vano o edificio construido a base de dinteles.

Afrontado: figura o elemento dispuesto frente a frente o contrapuesto.

Agua: vertiente de un tejado.

Aguja: remate de una torre en forma piramidal. Chapitel agudo. Flecha.

Alegoría: representación normalmente femenina de carácter simbólico para expresar una idea abstracta mediante lo concreto.

Alfiz: moldura normalmente rectangular que enmarca un vano (puerta o ventana) con carácter decorativo. Originario del mundo árabe.

Alma: estructura interior, generalmente de madera, de una pieza de orfebrería.

Almohadillado: sillares de juntas rehundidas que sobresalen como si fueran almohadillas, de ahí el nombre. Se distingue el rústico o de superficie plana y el de punta de diamante, con la superficie de los sillares en forma piramidal.

Antipendio: revestimiento de la parte delantera de un altar hasta el suelo. Frontal del altar.

Apunte: pintura de escasos trazos. Boceto.

Arbotante: segmento de arco que transmite los empujes de la bóveda al contrafuerte, propio de la arquitectura gótica.

Arcada: serie de arcos.

Arco: elemento arquitectónico que cierra un vano entre dos puntos. Está formado por varias piezas o dovelas de las que la central se denomina clave. La línea de arranque recibe el nombre de imposta y la primera dovela de la serie el de salmer; la distancia horizontal entre ambos salmeres es la luz del arco. Se conoce como flecha al espacio que se halla entre la línea de impostas y la clave. La superficie interna del arco recibe el nombre de intradós y la externa el de extradós y a veces también el de trasdós; el espacio entre ambos es la rosca del arco. Cuando está adosado a un muro recibe el nombre de ciego. Tipos:

- Angrelado: cuyo intradós se halla decorado con motivos que imitan encajes de tela.
- Carpanel: de tres o más centros.
- Conopial: constituido por cuatro segmentos de circunferencia; las dos centrales apuntadas.
- De herradura: cuyo centro se halla más alto que la línea impostas, con peralte de ⅓ del radio en la arquitectura visigoda, o bien de ½ en el arte árabe.
- De medio punto o semicircular: de un solo centro formado por media circunferencia (180°).
- Escarzano: formado por un ángulo de 60°.
- Fajón: adosado interiormente a una bóveda, por lo general de cañón, para reforzarla.
- Formeros: dispuestos de forma perpendicular al eje.
- Korbel o maya: también falso, formado por bloques de piedra que se proyectan desde cada uno de los lados de una pared hasta encontrarse formando un vértice; produce interiores cóncavos.
- Lobulado y polilobulado: formado por diversos lóbulos semicirculares superpuestos.
- Mixtilíneo: combina líneas rectas y curvas.
- Ojival o apuntado: de dos centros, formado por dos segmentos de arco que se unen en la clave.
- Peraltado: sus lados se prolongan bajo la línea de impostas.
- Perpiaño: similar al fajón pero generalmente apuntado, por lo que se utiliza para ceñir bóvedas de crucería.
- Torales: cuatro arcos dispuestos en el crucero para sujetar el tambor.
- Triangular: o falso arco, construido con hileras horizontales de sillares cuyos picos sobresalientes se cortan; por ejemplo, el micénico o el etrusco.

Arquería: conjunto de arcadas. Adosada a un muro, arquería ciega.

Arquivolta: arco de una serie concéntrica que enmarca la portada.

Atributo: objeto simbólico que caracteriza a un personaje en su representación plástica.

Ático: parte superior de un retablo, sobresaliente sobre la calle central.

B

Bacanal: representación de las ceremonias orgiásticas dedicadas a Baco, dios romano del vino.

Baldaquino: templete delante del altar mayor formado por cuatro columnas cubiertas.

Baptisterio: edificio generalmente exento destinado al bautismo.

Banco: en un retablo, zona inferior sobre la que se disponen los distintos pisos y calles que lo forman. Si está decorado: predela.

Bidimensional: representación en un plano de dos dimensiones, largo y alto.

Blasón: elementos que componen un escudo: figuras, armas, señales, divisas.

Boceto: proyecto o esbozo de una obra artística.

Botarel: contrafuerte.

Bóveda: construcción curva con función de techo o soporte, engendrada por la proyección de un arco en el espacio. Tipos:

- Abanico o palmera: cuyos nervios se abren a partir de un soporte.
- Angevina: de crucería formada por una bóveda esférica con hiladas concéntricas.
- Arista: formada por la intersección de dos bóvedas de medio cañón.
- Cañón o medio cañón: formada por la proyección en el espacio de un arco de medio punto.
- Cascarón: formada por ¼ de esfera.
- Crucería u ojival: formada por arcos apuntados cruzados.
- Cuarto de esfera o de horno: engendrada por la mitad de un arco de medio punto.
- Esquifada: de aristas entrantes, formada por la intersección de dos bóvedas de cañón sobre un plano cuadrado o rectangular.
- Estrellada: de crucería múltiple formada por terceletes.
- Lunetos: de cañón atravesada por una o varias bóvedas de menor flecha.
- Nervada: bóveda de nervios cruzados.
- Sexpartita: de crucería, dividida en seis partes por cada tramo.
- Triangular: falsa bóveda al proyectar un arco triangular.

Bruñir: pulir la superficie de un metal.

Bulto redondo: escultura exenta que puede verse desde todos los ángulos y recorrerse alrededor.

C

Cabecera: zona de la iglesia dedicada al culto, generalmente orientada hacia el este, donde se encuentra el altar mayor. Testero.

Cabujón: piedra preciosa pulimentada sin tallar.

Calado: decoración a base de perforaciones en piedra, madera, marfil, metal.

Calvario: Cristo en la cruz con la Virgen a su derecha y san Juan Evangelista a su izquierda.

Cancel: pared de mediana altura, balaustrada o reja que en una iglesia separa el presbiterio de la nave; en una iglesia abacial, el coro mayor del resto del templo.

Canecillos: elementos salientes que soportan la cornisa de un edificio.

Canon: regla de proporciones.

Capitel: parte superior de una columna situada encima del fuste.

Casetones: elementos ornamentales de las bóvedas en forma cuadrada o rectangular.

Celosía: enrejado de metal o piedra que cierra un vano.

*Cera perdid*a: procedimiento para moldear el metal modelando primero en cera. Se recubre la figura con arcilla líquida y se deja secar para endurecerla; se practica un orificio superior para inyectar el metal y otro inferior para que salga la cera derretida y se introduce en el horno; cuando se enfría, se rompe la arcilla y aparece la figura de metal, bronce generalmente.

Ceroferario: ángel portador de cirios.

Champlevé (talla en hueco): término de origen francés que designa la técnica de esmaltado basada en abrir una cavidad en una placa de cobre para depositar el esmalte. Las figuras se elaboran con hilos de metal.

Chapitel: remate de una torre en forma troncocónica o piramidal. Aguja. Flecha.

Cimacio: moldura sobre el capitel.

Cimborrio o *cimborio*: torre cuadrada o poligonal sobre el crucero de una iglesia, cubierta con cúpula.

Cincelado: Acabado de una pieza utilizando un cincel.

Claraboya: ventana en el techo o en la parte alta de las paredes. Tragaluz.

Claristorio: grandes ventanales dispuestos en hilera en el piso superior de la nave de una iglesia, por donde entra la claridad.

Clasicismo: tendencia artística basada en modelos grecorromanos.

Cloisonné: término de origen francés que designa el esmalte alveolado, vertido en polvo sobre láminas de metal muy fino que posteriormente se introducen al horno para su fusión.

Columna: elemento arquitectónico constituido por basa —excepto el orden dórico—, fuste y capitel. Dispuestas en serie: columnata.

Contrafuerte: elemento arquitectónico que refuerza un muro.

Contrapposto: término italiano que en escultura designa la oposición armónica de las distintas partes del cuerpo de la figura humana, para que resulte equilibrada alrededor de un eje vertical.

Contraste: marca sobre una pieza de metal certificando su ley.

Coro: en una iglesia, espacio reservado para la oración o el canto de los clérigos durante los oficios litúrgicos. En las iglesias francesas, sinónimo de presbiterio.

Crestería: elemento decorativo horizontal formado por motivos geométricos o vegetales que remata un edificio.

Cripta: capilla subterránea bajo el altar que alberga las reliquias de un santo.

Criselefantino: realizado en oro y marfil.

Crucero: en una iglesia, intersección de la nave transversal con la nave mayor.

Cubo: torreón circular o semicircular adosado a una muralla.

Cúpula: casquete circular semiesférico que cubre una superficie cuadrada, generalmente apoyada sobre un tambor.

Custodia: pieza de oro, plata u otro metal, en la que se expone el santísimo sacramento.

D

Deambulatorio: pasillo libre por detrás de la cabecera de una iglesia o catedral. Girola.

Déesis: expresión de origen bizantino que designa la representación de Cristo entronizado con la Virgen a su derecha y san Juan Bautista a su izquierda.

Dintel: elemento arquitectónico recto que cierra un vano por la parte superior y soporta la carga sobre dos pilares verticales.

Díptero: edificio rodeado por dos filas de columnas.

Díptico: objeto pintado o labrado formado por dos hojas que se pliegan sobre sí mismas.

Donjon: en Francia, torreón defensivo o torre central de un castillo que, a diferencia de la torre del homenaje, sirve también de residencia para el señor.

Dos aguas: doble vertiente de una cubierta.

Doselete: elemento arquitectónico sobresaliente en una fachada que cobija una estatua.

Dovela: pieza integrante de un arco.

Duomo: en Italia, catedral.

E

Eboraria: arte del trabajo y la talla del marfil.

Edículo: edificio pequeño. Templete.

Elefantino: realizado en marfil.

Enjuta: cada uno de los espacios libres en un cuadrado al inscribir un círculo o un arco en su interior.

Entablamento: parte superior de un orden de arquitectura constituido por arquitrabe, friso y cornisa.

Éntasis: abombamiento del fuste de una columna en su parte media.

Equino: pieza del capitel que apoya sobre el fuste de la columna.

Escorzo: técnica ilusionista que representa el volumen y la tridimensionalidad en una figura, con aire brusco.

Esmalte: pasta vítrea brillante a base de óxidos metálicos fundidos al horno.

Espadaña: prolongación superior de la fachada de una iglesia, donde se coloca el campanario.

Estética: disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte.

Estilo: conjunto de características artísticas comunes a una época, un país, una escuela, etcétera.

Estofado: madera dorada (pan de oro) y policromada.

Estuco: baño de cal muerta, yeso o polvo de mar.

Evangeliario: manuscrito que contiene los evangelios canónicos.

Exedra: en un edificio, ampliación semicircular con asientos fijos.

Expresionismo: tendencia figurativa que deforma la realidad para plasmar connotaciones religiosas, místicas, psicológicas, satíricas, de denuncia, etcétera.

Exvoto: acción de gracias mediante una obra artística.

F

Fábrica: construcción o edificación arquitectónica.

Factura: modo y manera de ejecutar una obra artística.

Fachada: frente de un edificio. Imafronte (en templos).

Faja: moldura decorativa estrecha que recorre, total o parcialmente, una parte del edificio.

Figurativo: arte o artista que representa formas perceptibles y comprensibles a primera vista.

Filigrana: decoración geométrica a base de líneas entrelazadas.

Fitomorfo: que tiene forma vegetal.

Flecha: en un vano, su altura máxima.

Follaje: ornamento vegetal: hojas, tallos, ramas.

Forma: conjunto de líneas y colores, planos y volúmenes, que componen la obra de arte.

Fresco: técnica pictórica que consiste en aplicar en un paramento los colores disueltos en agua sobre una mezcla de cal y arena.

Friso: banda horizontal decorada con escenas en serie.

Frontal: parte anterior o delantera de un altar. Antipendio.

Frontis o frontispicio: fachada principal de un edificio.

Frontón: espacio triangular, de herencia clásica, que corona un edificio.

Fuste: parte de una columna donde apoya el capitel.

G

Gablete: elemento decorativo en ángulo agudo que remata arcos o arquivoltas góticas.

Gallones: las diversas partes de una cúpula semiesférica o de media naranja, que semejan gajos de esa fruta.

Gárgola: escultura en forma de animal fantástico que sirve para el desagüe de la lluvia.

Geminados: elementos dispuestos de dos en dos.

Género, pintura de: obras que tienen como tema la narración o la anécdota. Por ejemplo, las bambocadas o las kermés flamencas.

Girola: prolongación de las naves laterales, con apertura de capillas, rodeando el altar mayor. Deambulatorio.

Glíptica: arte y técnica de la talla de piedras finas.

Greca: motivo ornamental formado por líneas quebradas en ángulo recto con carácter repetitivo.

Grutesco: ornamento decorativo fantasioso realizado con vegetales y animales entrelazados.

H

Hagiografía: historia de la vida de los santos.

Hastial: parte superior de la fachada principal de un edificio.

Hieratismo: actitud rígida y carente de realismo en la representación de la figura humana.

Hilada: serie horizontal de sillares o ladrillos.

Hípetro: edificio o zona del mismo sin cubierta.

Hipóstilo: edificio o zona del mismo cuya cubierta se halla sostenida por pilares o columnas en serie.

Historiado: decoración a base de escenas figuradas.

Hornacina: hueco, generalmente en forma de arco de medio punto, abierto en el muro de un edificio o bien en un retablo para albergar una escultura, un jarrón, etcétera.

Horror vacui: expresión latina que significa 'horror al vacío' y designa la tendencia a no dejar espacios libres de decoración en una superficie.

Hueso: aparejo dispuesto en hiladas sin argamasa intermedia.

I

Icono: pintura al temple realizada sobre tabla. Designa también una imagen arquetípica o una imagen consagrada.

Iconografía: ciencia que describe e identifica las imágenes de una obra de arte.

Iconología: interpretación de símbolos y alegorías en las representaciones artísticas.

Iconostasio: cancel en piedra o madera que separa en un templo el presbiterio de la zona de los fieles.

Idealismo: tendencia artística que pretende representar la belleza buscando la perfección.

Iluminar: decorar o ilustrar manuscritos.

Ilusionismo: representación de la tercera dimensión a base de volumen en las figuras y lograr la profundidad espacial.

Imafronte: fachada principal de un templo.

Imaginería: arte de la elaboración escultórica de imágenes.

Intercolumnio: espacio entre dos columnas.

Isocefalia: alineación a la misma altura de las cabezas de los personajes.

J

Jamba: parte lateral de un vano, aplicable generalmente a una puerta.

Junta: espacio entre dos sillares contiguos.

L

Lacería: decoración geométrica a base de líneas curvas entrelazadas.

Lanceta: cada una de las hojas de una vidriera.

Linterna: pequeña construcción sobre la cúpula con ventanas laterales para que penetre en el interior la iluminación natural. Serie de vanos abiertos en la base de la cúpula carente de tambor.

Lóbulo: sector de un arco en forma de onda. En serie: polilobulado.

Luz: en un vano, su anchura máxima.

M

Madonna: término italiano que designa la representación de la Virgen con el Niño en brazos.

Maestá: término italiano que designa la representación de la Virgen entronizada con el Niño.

Maestra: viga o pared que soporta el peso principal de una construcción.

Mainel: parteluz.

Mampostería: sistema de construcción a base de piedra y argamasa realizado a mano —de ahí el nombre—, a base de mampuestos colocados y ajustados sin orden de hiladas o tamaños.

Mandorla: término de origen italiano que significa ‘almendra’; designa el halo de forma ovalada (almendrada) que rodea al pantocrátor, simbolizando el universo.

Martyrium: pequeño edificio de planta central para la veneración de un mártir.

Matroneum: galería sobre las naves laterales de un templo desde la que asistían las mujeres al culto.

Ménsula: pieza saliente de una pared que puede soportar una estatua, un arco, etcétera.

Miniado: ilustrado con miniaturas.

Miniatura: pintura de pequeñas dimensiones que ilustra un manuscrito. Su nombre proviene de la tinta de un molusco (el minio) que se usaba en estas obras.

Modillón: pieza saliente que soporta la cornisa o alero de un edificio.

Moldura: elemento decorativo saliente en un edificio.

Monolito: construcción de un solo bloque de piedra.

Mortero: mezcla de arena y cal viva con agua.

Motivo: tema de una obra de arte.

Mural o *parietal*: obra realizada sobre un muro o pared.

Musivaria: arte y técnica de la elaboración de mosaicos.

N

Nártex: pórtico en el atrio de una iglesia reducido a la parte que precede a la puerta.

Naturalismo: tendencia artística que se basa en la imitación directa de la naturaleza y las actitudes

humanas.

Nave: zona interior de un templo que se extiende desde la entrada hasta el presbiterio, reservada para los fieles durante el culto.

Necrópolis: término griego que significa, literalmente, 'ciudad de los muertos'. Cementerio.

Nervio: elemento arquitectónico que soporta una bóveda de crucería o sus derivadas.

Nervadura: conjunto de los nervios de una bóveda.

Nimbo: círculo luminoso que rodea la cabeza de una figura para indicar santidad.

Nimbo crucífero: aquel que tiene inscrita una cruz, exclusivo de Jesucristo.

O

Obra maestra: aquella que se considera ejemplar, única y admirable.

Ofídica: columna de fuste doble en espiral, que recuerda a dos serpientes entrelazadas.

Ojiva: arco apuntado en forma de bala, formado por dos segmentos que se cortan en la clave. Arco de dos centros. Característico del estilo gótico.

Onda: motivo ornamental a base de curvas sucesivas.

Orante: figura humana en actitud de orar o rogar.

Orden: estilo arquitectónico.

Orfebrería: arte de los metales.

P

Pala de altar: en italiano, retablo.

Panda: cada una de las galerías de un claustro. Ala.

Paramento: superficie exterior de un muro o pared.

Parteluz: elemento arquitectónico vertical que divide en dos («parte la luz») el centro de un vano, generalmente la portada de un templo. Mainel.

Pechina: triangulo esférico que cubre las esquinas del cuadrado al asentar una cúpula semiesférica sobre cuatro pilares.

Peineta: remate decorativo sobre la portada principal.

Peraltado: arco o bóveda prolongado por debajo de la línea de impostas.

Peristilo: galería de columnas.

Perspectiva: método técnico en pintura y escultura (relieve) para representar el volumen y la profundidad.

Piedad: representación de la madre de Dios con su hijo muerto en el regazo.

Pilar: elemento arquitectónico vertical de sección cuadrada, circular o poligonal, que sustenta una cubierta.

Pilastra: pilar adosado a un muro.

Pináculo: elemento arquitectónico dispuesto sobre un contrafuerte para contrapesar el empuje del arbotante que apuntala el edificio; remate de forma piramidal.

Pinjante: elemento decorativo colgante.

Planta: plano o sección horizontal de un edificio, cortado a ras de suelo.

Plástica: representación de tipo pictórico y escultórico.

Policromar: aplicar varios colores a una superficie.

Predela: parte inferior de un retablo decorada.

Presbiterio: en una iglesia, zona destinada al sacerdote en la cabecera para oficiar el culto.

Profano: arte de temática social, no religiosa.

Pseudocrucero: crucero incipiente, poco marcado en planta.

R

Radial, *capilla*: capilla en la girola del templo proyectada a través del radio cuyo centro es el ábside.

Radial, *composición*: aquella cuyos elementos se disponen orientados hacia un centro.

Realismo: tendencia artística que representa la realidad objetiva.

Rebajar: disminuir la altura de un arco o bóveda por debajo del semicírculo.

Refectorio: comedor de un monasterio.

Relicario: objeto que contiene una o más reliquias.

Relieve: escultura sobre el mismo bloque que le sirve de soporte. Según sobresalga del fondo menos de la mitad, la mitad o más de la mitad se trata de bajo, medio o altorrelieve.

Reliquia: resto sacro; parte de un cuerpo o bien un objeto que perteneció o estuvo en contacto con Cristo, la Virgen, santos o mártires.

Repujado: labor artística sobre metal o cuero a base de golpear el reverso hasta crear relieve en el anverso.

Roleo o *rollo*: motivo decorativo circular.

Rosetón: vano circular de disposición radial abierto en la fachada de un templo, cerrado con vidrieras de colores.

Rotonda: edificio o recinto dentro del mismo de planta circular.

S

Saetera: ventana muy estrecha.

Sala capitular: dependencia de un monasterio donde se reúne la comunidad.

Salterio: libro de rezos ilustrado con miniaturas que contiene los ciento cincuenta salmos del Antiguo Testamento.

Sarcófago: término de origen griego (‘el que come la carne’) que designa la urna que contiene el

cuerpo del difunto para su enterramiento.

Sección: corte en sentido vertical o transversal del plano de un edificio para mostrar su interior.

Sedente: personaje que se representa sentado. En un trono, entronizado.

Semicolumna: columna adosada a un muro del cual sobresale menos de la mitad de su bulto.

Seo: en Cataluña y Aragón, catedral, donde tiene su sede (*seu*) el obispo.

Serpentinata: línea que gira sobre su propio eje vertical; figura humana caracterizada por su movimiento giratorio.

Sillarejo: sillar pequeño.

Sillería: piedras uniformes de un muro. De coro: serie de asientos en madera para el clero situados a ambos lados del coro.

Soga y *tizón*: disposición de sillares o ladrillos en un muro de forma que cada hilada presente estos, alternativamente, con el tramo largo y el tramo corto hacia el exterior.

Sogueado: decoración en forma de soga.

T

Tabla: pintura realizada sobre madera.

Talla: escultura en madera.

Tallar: esculpir, labrar.

Tambor: construcción cuadrada o poligonal que sostiene la cúpula de un templo.

Taracea: entarimado a base de la incrustación de maderas finas de diversos colores formando un dibujo.

Tarjeta: elemento decorativo que presenta una inscripción.

Tejaroz: breve tejadillo que cubre a veces la portada del templo.

Témpera o *temple*: técnica pictórica consistente en diluir los colores en agua de cola o yema de huevo.

Tenantes, ángeles: criaturas divinas que sujetan al Agnus Dei, a Cristo salvador o a su cuerpo muerto.

Terceletes: nervios de la bóveda de crucería. Combados: cruzados.

Terracota: barro cocido, vidriado y policromado.

Tesela: pequeña pieza en mármol, vidrio o cerámica para componer un mosaico.

Testero: cabecera de un templo.

Tímpano: en una portada, espacio semicircular entre el dintel y la primera arquivolta.

Tono: matiz, grado de intensidad lumínica del color.

Tracería: decoración arquitectónica de tipo geométrico calada.

Transepto: nave perpendicular a la nave mayor en una iglesia, que forma el crucero.

Trascoro: en el interior de una iglesia, zona situada detrás del coro.

Tribuna: en el interior de una iglesia, espacio realzado a los pies del templo para la asistencia del rey al culto. También, espacio sobre las naves laterales destinado a las mujeres durante la celebración litúrgica (véase «matroneum»).

Triforio: galería formada por tres lóbulos, de ahí el nombre, que rodea el espacio interior de una iglesia o catedral sobre los arcos que separan las naves.

Tríptico: objeto pintado o labrado formado por tres hojas, de las cuales las dos laterales se pliegan sobre la central.

Triunfal, arco: en el interior de un templo, arco que precede al presbiterio.

Trompa: pequeñas bovedillas cónicas que se disponen en los ángulos que deja libres la cúpula al apoyar sobre el tambor.

Turiferario, ángel: ángel portador de incensario.

V

Valor: grado de oscuridad que posee un color.

Vano: abertura en una pared o muro: puerta, ventana.

Venera: motivo decorativo. Concha. Emblema de los peregrinos a Santiago.

Vertiente: en el tejado, agua o espacio desde el vértice al alero.

Vidriera: elemento decorativo formado por fragmentos de vidrios de distintos colores, grisallas y amarillo plata a pincel, ensamblados en una estructura de plomo (emplomado). Vitral.

Voladizo: que sobresale de la pared del edificio.

Volumen: espacio que ocupa un cuerpo tridimensional.

Voluta: motivo ornamental de forma helicoidal.

Votivo: objeto o figura que se ofrenda a la divinidad.

Z

Zapata: pieza horizontal sobre una columna a modo de capitel o bien bajo un poste para realce.

Zigzag: líneas quebradas decorativas que forman alternativamente ángulos entrantes y salientes.

Zócalo: cuerpo inferior de una construcción. Pedestal.

Zoomorfo: representación artística de forma animal.

Bibliografía

ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *El arte del Renacimiento español.* Madrid: Encuentro, 2009.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo *et al*. *Introducción general al arte.* Madrid: Istmo, 1996.

BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia.* Madrid: Akal, 2004.

BURKE, Peter: *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia.* Madrid: Alianza Editorial, 1993.

CALVO SERRALLER, Francisco y FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Historia del mundo y del arte en Occidente (siglos XII a XXI).* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.

CASTELFRANCHI VEGAS, Liana. *El arte en el Renacimiento.* Barcelona: M. Moleiro Editor, 1997.

CHASTEL, André. *El mito del Renacimiento: 1420-1520.* Barcelona: Carroggio, 1969.

CHECA, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España: 1450-1600.* Madrid: Cátedra, 1988.

CHUECAGOITIA, Fernando et al. *Historia General del Arte. Arquitectura II.* Madrid: Ediciones del Prado, 1994.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Historia Universal. Edad Moderna. Volumen III.* Barcelona: VicensVives, 1989.

GOMBRICH, Ernst. *La Historia del Arte.* Londres: Phaidon Press, 2008.

JESTAZ, Bertrand. *El arte del Renacimiento.* Madrid: Akal, 1991.

LEGRAND, Gérard et al. *El arte del Renacimiento.* Barcelona: Larousse, 2006.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. *San Marcos de León. Esplendor del primer Renacimiento.* León: Edilesa, 1996.

MARÍAS FRANCO, Fernando. *El Arte del Renacimiento.* Madrid: Anaya, 1998.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Historia del Arte (II).* Madrid: Gredos, 1999.

—, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español.* Madrid: Taurus, 1989.

—, *Juan de Juni: vida y obra.* Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 1974.

MERINO, José María. *Musa Décima.* Madrid: Alfaguara, 2016.

MILICUA, José (dir.). *Historia universal del Arte. El Renacimiento (I y II).* Barcelona: Planeta, 1988.

MORALES, Alfredo J. *et al. Renacimiento.* Madrid: Dastin Export, 2003.

NIETO ALCAIDE, Víctor. *El arte del Renacimiento.* Madrid: Historia 16, 1996.

NIETO, V., MORALES, A. y CHECA, F. *Arquitectura del Renacimiento en España.* Madrid: Cátedra, 1989.

PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental.* Madrid: Akal, 2004.

PARTRIDGE, Loren. *El Renacimiento en Roma (1400-1600).* Madrid: Akal, 2007.

RAMÍREZ, Juan Antonio et al. *Historia del Arte. La Edad Moderna.* Madrid: Alianza Editorial, 2003.

TARANILLA DE LA VARGA, Carlos Javier. *Breve historia del arte.* Madrid: Nowtilus, 2014.

VV. AA. *El arte del Renacimiento en Italia. Arquitectura, escultura, pintura, dibujo.* Colonia: Könemann, 1999.

ZALAMA, Miguel Ángel. *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías.* Madrid: Cátedra, 2016.

BREVE HISTORIA del...

RENACIMIENTO

Carlos Javier Taranilla de la Varga

Conozca una de las épocas más interesantes de la historia, el inicio de la Edad Moderna y el desarrollo de la cultura humanista, que desde Italia se extiende por toda Europa occidental llegando hasta América a través del descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo. Una época de cambios, con el desarrollo de la ciencia y la astronomía, así como la Reforma protestante iniciada por Lutero, que produjo una división en la Iglesia que perdura hasta hoy.

Breve historia del Renacimiento le acercará al genio de los grandes artistas del quattrocento y el cinquecento, en el que brillaron grandes mentes como Leonardo da Vinci, Rafael o Miguel Ángel, así como su influencia en Flandes, los Países Bajos, Francia y España en los tiempos en los que en el Imperio español «nunca se ponía el Sol». Una época en la que desarrollaron su obra grandes creadores como el Greco –que superó el manierismo para alcanzar la modernidad– y hubo un auge de la literatura manifestado tanto en la poesía mística como en el teatro, la novela pastoril, la picaresca, así como la aparición de la obra más importante de la literatura española, el *Quijote*.

Su autor, Carlos J. Taranilla de la Varga, experto en el tema, le presentará con un estilo ágil, ameno y riguroso, una información completa sobre esta época tan importante de la historia, que sentó las bases del desarrollo científico del mundo actual.

«Hay en el libro una acertada sumisión a lo que promete el título, una breve historia, pero la brevedad no suele limitar la inteligencia. Estas páginas recogen no sólo el detalle significativo, sino –lo que es muy importante– la visión de conjunto, la que nace del criterio esclarecido y bien fundamentado».

Juan Pedro Aparicio

